3 1761 08334460 6

PRESENTED TO

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY
OF TORONTO

BY

THE VARSITY FUND
FOR THE PURCHASE OF

SLAVIC BOOKS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/p58ezhegodnikim1910diag

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1910

ВЫПУСКЪ V

СОДЕРЖАНІЕ.

Императорскій Эрмитажный театръ. В. Курбатова.

Боальдье и придворная французская опера въ С.-Петербургѣ въ началѣ XIX в. Ник. Финдейзена.

О „Гамлетѣ“ на сценѣ. Тадеуша Налепинскаго.

Зудерманъ, какъ драматургъ. К. Ѳ. Головина.

Р. Шуманъ. Л. Сакетти.

Предшественникъ театра настроеній. Н. Н. Долгова.

Заграничныя письма: Письмо V. Лѣтнія впечатлѣнія. Т. Л. Щепкиной-Куперникъ.

Письмо въ редакцію. П. Россіева.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

Императорскій Эрмитажный театръ: фойе театра со стороны Невы. — Театръ съ набережной. — Зрительный залъ. — Часть зрительнаго зала и авансцены. — Авансцена и новая занавѣсъ.—Проектъ театра Д. Гваренги. — Фойе театра. Внутренній видъ.

Г. Юрьевъ въ роли Аристида Биневича („Передъ зарею“ П. П. Гнѣдича).

Г. Лерскій въ роли Валерьяна Хмырова („Передъ зарею“ П. П. Гнѣдича).

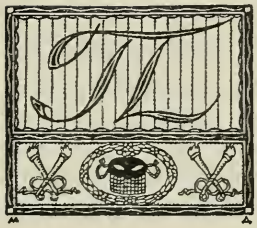
Декораціи художника О. К. Аллегри къ пьесѣ П. П. Гнѣдича „Передъ зарею“.

Занавѣсъ и декораціи академика К. А. Коровина къ оперѣ Н. Римскаго-Корсакова „Золотой пѣтушокъ“.

LIBRARY

ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖНЫЙ ТЕАТРЪ.

В. КУРБАТОВА.



ОСТРОЙКА театровъ принадлежитъ къ числу труднѣйшихъ архитектурныхъ задачъ. Въ ней чрезвычайно ярко выясняется, что зодчество есть гораздо болѣе искусство, чѣмъ наука. Можно теоретически расчитать отраженіе звука отъ любой точки на данной сценѣ, но принять во вниманіе все теченіе звука въ данномъ залѣ въ высшей степени трудно. Вотъ почему многія изъ новыхъ театральныхъ построекъ такъ неудачны въ смыслѣ акустики и въ то же время не блещутъ ни остроуміемъ конструкціи, ни красотою. Въ XVIII в. архитекторы создавались практически, они учились на цѣломъ рядѣ строившихся зданій и театровъ и знакомились съ достоинствами и недостатками ихъ въ моментъ исполненія. Архитектурныя формы изучали не по фоліантамъ энциклопедій, а по короткимъ книжечкамъ Витрувія и Виньолы. Они прежде всего считали себя художниками и постройку задумывали не какъ комбинацію установленныхъ формъ, а какъ органическое цѣлое. При взглядѣ на самыя фантастичныя постройки XVIII вѣка, какъ, напр., Цвингеръ, Вѣнскій Бельведеръ или Царскосельскій Эрмитажъ, менѣе всего приходится замѣчать архитектурныя детали. Малѣйшія чисто декоративныя украшенія, какія нибудь вазы на балюстрадахъ крыши и тѣ органически вытекаютъ изъ общей идеи. Немудрено, что при такой цѣльности творчества было возможно найти и тѣ идеальныя формы изгиба залы и потолка, которыя даютъ знаменитый резонансъ Theatro alla Scala.

Въ нашъ вѣкъ, когда архитекторъ учится по бесчисленнымъ увражамъ, запоминаетъ далеко еще неизученные стили, въ родѣ русскаго или индійскаго, чертитъ колоссальные чертежи и проекты—непосредственность творчества исчезла. А потому и появляются столь неудобныя и громоздкія

зданія, какъ Парижская Опера, не говоря уже о провинціализмахъ, вродѣ Петербургскаго Панаевскаго Театра.

Постройка театровъ затруднительна не только въ акустическомъ отношеніи. Очень трудно придать имъ внѣшность, соотвѣтствующую внутреннему назначенію. Пристройка фойэ, уборныхъ и т. п. загромождаетъ основную форму сцены и зрительнаго зала.

Только въ Дрезденскомъ и Петербургскомъ Маріинскомъ театрѣ (до перестройки) снаружи видны полукруглыя стѣны зала, большинство же театровъ представляютъ прямоугольныя сооруженія, не всегда отличаемыя отъ жилого дома или фабрики.

Можно было бы ожидать, что, благодаря почти безграничному развитію техники въ XIX вѣкѣ, устройство театровъ и театральныхъ представленій уйдетъ сильно впередъ. Оказывается однако, что сдѣланы скорѣе шаги назадъ. Вновь построенные театры плохи въ акустическомъ и мало удачны въ архитектурномъ отношеніи. На сценѣ остались тѣ же примитивныя машины, и только освѣщеніе, благодаря примѣненію электричества, дѣйствительно сильно усовершенствовано.

Какъ ни странно, но лучшіе театры построены въ XVIII вѣкѣ и лучшія сценическія приспособленія придуманы тогда же. Да и не мудрено: въ то время театромъ увлекались больше, чѣмъ теперь. Въ придворной жизни театръ игралъ несравнимо большее значеніе, буквально каждое торжество завершалось театральнымъ представленіемъ, при каждомъ дворцѣ имѣлся театръ, а нерѣдко и два. Да и вся придворная жизнь сохраняла еще характеръ театральнаго празднества, какимъ она была при королѣ Солнцѣ, разыгрывавшемъ всю жизнь великолѣпный балетъ, для котораго сценой служилъ Версаль.

Въ XVII вѣкѣ театры почти не были нужны, такъ какъ представленія устраивали прямо на воздухѣ: иногда въ садахъ (Версаль, амфитеатръ Giardino Boboli), на площадяхъ (Piazzetta, Place Vendôme) и т. п. Театры возникаютъ позже и сначала лишь при дворцахъ. Такіе театры, какъ не очень большія по размѣрамъ зала и сцены, не представляли особенныхъ затрудненій для сооруженія.

Только въ срединѣ XVIII вѣка въ цѣломъ рядѣ городовъ, особенно въ Италіи, появляются общественные театры, разсчитанные на большое число посѣтителей. Одновременно увеличиваются и размѣры сцены. Цѣлый рядъ талантливыхъ мастеровъ съ семействомъ Бибіена Галли во главѣ создаетъ декораціонное искусство. Это время можно считать эпохою созданія современнаго театральнаго зданія.

Театральныя зданія въ Россіи появились въ началѣ XVIII вѣка и носили главнымъ образомъ или домашній, или временной характеръ. Переходнымъ типомъ къ большимъ театрамъ является старѣйшій изъ сохранившихся Петербургскихъ театровъ—Эрмитажный. Эта постройка представляетъ совершенно исключительный интересъ, съ одной стороны, по своему архитектурному значенію и, съ другой, какъ завершеніе ряда дворцовыхъ построекъ, начинающихся Зимнимъ Дворцомъ.

Зимній дворецъ былъ выстроенъ Растрелли на мѣстѣ прежняго, перестроеннаго тѣмъ же Растрелли для Императрицы Анны Іоанновны изъ палатъ Апраксина и Кикина. Постройку начали въ 1755 году и продолжалась она до 1762 года, такъ что Государынѣ не пришлось переѣхать во дворецъ, ею заказанный. Хотя 6-го апрѣля 1762 года Императоръ Петръ III и переѣхалъ въ него, однако, отдѣлка была еще далеко не закончена и продолжалась еще при Екатеринѣ II. Новая эпоха повлекла и измѣненіе стилей. Уже въ 1762 году кабинетъ Государыни устраиваетъ Деламоттъ, принесшій въ Россію стиль Людовика XVI. Тотъ же Деламоттъ пристроилъ ко дворцу Эрмитажный флигель (1765 г.), гдѣ были эрмитажныя собранія Императрицы и гдѣ теперь помѣщаются Романовская Галлерея и Галлерея Драгоцѣнностей.

Когда то въ эти комнаты Императрица помѣщала пріобрѣтаемыя за границею картины. Эти пріобрѣтенія были начаты въ 1763, когда она купила отъ прусскаго купца Гоцковскаго нѣсколько картинъ (въ томъ числѣ 3 Рембрандта). Дальнѣйшія покупки, особенно галлерей Кроза (1772 г.), герцога Шуазеля (1772 г.) и Вальполя (1779 г.) быстро увеличили это собраніе. Понятно, что небольшое помѣщеніе, теперь Арабесковое зало

Зимняго Дворца, не могло вмѣстить всѣ эти сокровища и для нихъ архитекторъ Юрій Фельтенъ въ 1775 году построилъ вдоль по Невѣ зданіе съ довольно простымъ и очень благороднымъ фасадомъ. Тамъ въ цѣломъ рядѣ залъ должны были быть размѣщены картины, пріобрѣтенныя Императрицею. Немного позже къ этому зданію вдоль Зимней канавки былъ пристроенъ длинный корпусъ, заключавшій во второмъ этажѣ точную копію ложъ Рафаэля.

Почти параллельно съ тѣмъ, какъ расширялось зданіе дворца, мѣнялись стили. Отъ дворца, гдѣ нижнія колонны выростаютъ прямо изъ земли, гдѣ на капители іоническихъ колоннъ поставлены базы коринфскихъ, и надъ послѣдними поверхъ сильнаго карниза—лѣсъ статуй и вазъ, мы переходимъ къ флигелю Деламотта, гдѣ имѣется чуть не классичная колоннада, а нижнему этажу приданъ рустами видъ цоколя. Фасадъ стараго Эрмитажа, хотя и совсѣмъ простъ, но еще переходнаго стиля. Гваренги предстояло закончить эту группу построекъ, а онъ работалъ уже въ строго выраженномъ классическомъ стилѣ.

Совершенно напрасно думать, что стиль Гваренги создался такъ, какъ появляются теперь постройки въ «мавританскомъ» или «русскомъ» стиляхъ. Корни творчества Гваренги лежатъ глубоко въ искусствѣ сѣверной Италіи. Правда, даже въ Веронѣ Municipio, которое совсѣмъ въ стилѣ нашей Александровской эпохи [1]), кажется страннымъ рядомъ съ великолѣпнымъ римскимъ амфитеатромъ, оно какъ бы меньше подходитъ къ послѣднему, чѣмъ Палаццо Мальфатти Санъ Микеле. Такъ вѣдь то Италія! И Веронѣ XVIII вѣка слишкомъ далеко до величія не только Рима, но и Петербурга Александровскаго времени. Тѣмъ не менѣе, и упомянутая постройка и величественное Campo Santo Вероны являются естественнымъ завершеніемъ того стиля, первые образцы коего дали Палладіо и Санъ Микеле.

Среди плоскаго пейзажа восточной Ломбардіи и на шири голубыхъ каналовъ Венеціи простыя формы Палладіанскихъ построекъ такъ же

[1]) Оно очень похоже на зданіе Академіи Наукъ, строенное по чертежамъ Д. Гваренги.

естественны, какъ богато изукрашенные порталы въ узкихъ переулкахъ средневѣковыхъ городовъ. Но классическая архитектура не могла развиться въ мѣстности, подчиненной то австрійскому, то венеціанскому владычеству, оно не могло развиться и въ іезуитскихъ странахъ южной Германіи. Зародыши простого и яснаго стиля сохранялись въ четырехъ книгахъ Палладіо, и лишь только повѣяло новыми идеями, какъ принципы классичности воскресли.

Однако, въ чистомъ видѣ они могли возродиться лишь тамъ, гдѣ не было традицій и даже въ Парижѣ неоклассическій стиль имѣетъ сравнительно мягкій оттѣнокъ. Только въ Россіи и Англіи рядомъ съ діаметрально отличными отъ него Тюдоровскимъ и Растрелліевскимъ стилями классическій стиль могъ развиться до высшаго своего проявленія. Особенно легко могло произойти это въ Россіи, гдѣ стиль былъ обусловленъ вкусомъ Самодержцевъ.

Для Императрицы Екатерины II, выросшей за границей, московскіе и растрелліевскіе храмы были такъ же чужды, какъ и для Дж. Гваренги, а если вспомнить, что она чрезвычайно интересовалась архитектурою, то понятно, что вкусы склонились къ строго архитектурной, а не внѣшне декоративной красотѣ. Слѣдуетъ замѣтить, однако, что лично для себя Императрица предпочитала имѣть не столь строгія убранства, и собственные аппартаменты въ Зимнемъ и Царскосельскомъ дворцахъ поручила Камерону. А тѣ мѣста, куда она являлась оффиціально, какъ, напр., въ храмъ Дружбы (Музыкальное зало въ Царскомъ Селѣ), Эрмитажныя Галлереи, Зало при Монплезирѣ и Англійскій Дворецъ, она старалась украсить возможно строго и придать имъ величіе, достойное Повелительницы Имперіи. Дж. Гваренги оказался наиболѣе подходящимъ зодчимъ для этого, потому что еще на родинѣ глубоко проникся и простотою и величіемъ построекъ Виченцы и Вероны, недалекихъ отъ Бергамо, гдѣ онъ родился.

Ни до, ни послѣ Гваренги никто изъ зодчихъ не превосходилъ его ясностью архитектурнаго замысла. Иной разъ эта ясность кажется излишнею простотою, хотя бы въ томъ зданіи, которое мы сейчасъ раз-

бираемъ. При проектированіи его Гваренги предстояло: во первыхъ, выразить внѣшнимъ видомъ назначеніе зданія, во вторыхъ, связать съ панорамою дворца и Эрмитажа.

Нужно сознаться, что вторая часть задачи была чрезвычайно трудна, такъ какъ Растрелли составилъ фасадъ Дворца изъ двухъ, одна на другую поставленныхъ, колоннадъ. Въ его постройкѣ стиль Барокко достигъ предѣла архитектурности. Растрелли завершалъ одно теченіе искусства, а Гваренги можно считать начинателемъ неоклассицизма. Разбивка фасада тамъ, гдѣ архитекторъ стѣсненъ и средствами и мѣстомъ и гдѣ не нуженъ вестибюль, представляла задачу нелегкую. Гваренги поступилъ подобно Деламотту. Нижній этажъ, придавъ ему рустами видъ цоколя, онъ подчинилъ верхнему, сверхъ этого этажа, прорѣзаннаго аркадами, онъ поставилъ рядъ полуколоннъ—одинъ изъ любимыхъ своихъ архитектурныхъ мотивовъ.

Эта колоннада заключена между двумя павильонами, украшенными нишами со скульптурами. Послѣднее придаетъ зданію нарядный дворцовый видъ, хотя въ настоящее время, благодаря неряшливой окраскѣ, статуи представляются расплывшимися комами тѣста. Окна, какъ почти всегда это у Гваренги, не имѣютъ наличниковъ ни въ верхнемъ этажѣ, ни въ нижнемъ и антресоляхъ, только въ среднемъ этажѣ они украшены превосходными наличниками съ фронтонами, типичными для эпохи ампиръ. Самое главное украшеніе фасада на Неву—упомянутая коринфская колоннада съ великолѣпнымъ спокойнымъ антаблеманомъ надъ нею.

Въ этомъ фасадѣ идея театра ничуть не выражена, если не считать выбора статуй трагическихъ поэтовъ. Гораздо выразительнѣе фасадъ на Зимнюю канавку. Хотя тамъ и предстояла очень трудная задача связать постройку аркою черезъ каналъ съ Эрмитажемъ, архитекторъ сумѣлъ, выдвинувъ полукруглую стѣну амфитеатра, отмѣтить назначеніе зданія. Въ сущности, главнымъ фасадомъ является именно западный. Сочетаніе изогнутыхъ линій амфитеатра, красивой арки черезъ каналъ, изгиба набережной и гранитнаго моста создали знаменитую декорацію, привлекав-

шую издавна вниманіе художниковъ (П. Гонзага, Галактіоновъ, С. П. Яремичъ и т. д.). Линія и декорація арки совершенно просты. Помѣщеніе надъ аркою служитъ фойэ зрительнаго зала, отъ котораго оно отдѣлено лишь дверью. Изъ того же фойэ по двумъ боковымъ коридорамъ можно пройти на сцену и въ фойэ артистовъ.

Зрительному залу придана довольно рѣдкая форма полуамфитеатра. Избирая эту форму, Гваренги считался и съ удобствомъ ея для зрителей и несомнѣнно имѣлъ въ виду и античные театры, напр., незадолго предъ тѣмъ открытый театръ Помпеи. Въ своей книгѣ о постройкѣ театра онъ подробно обсуждаетъ этотъ вопросъ и даже приводитъ планы наиболѣе извѣстныхъ полуамфитеатровъ.

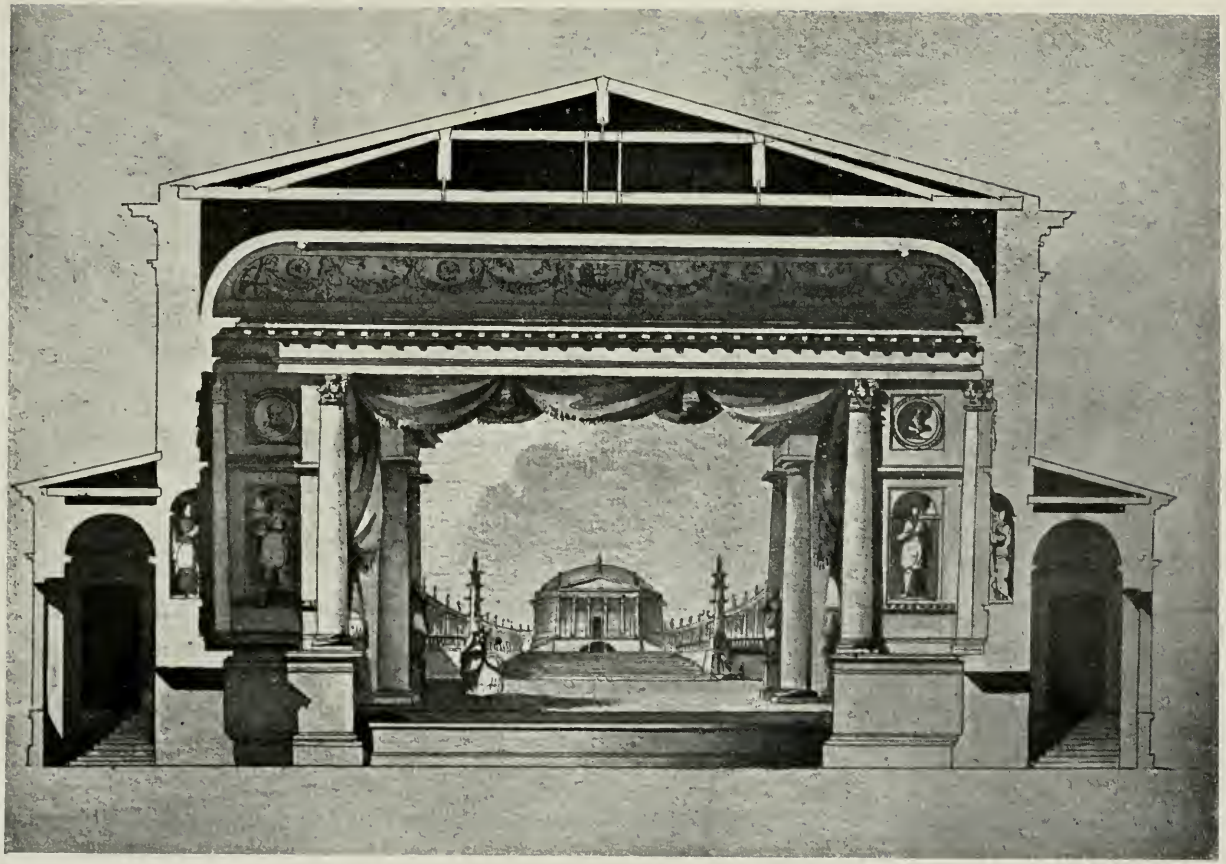
Вообще говоря, было принято различать театры римскіе и греческіе. Въ первыхъ авансцена (proscenium или pulpitum) была ближе придвинута къ мѣстамъ зрителей, оркестра, т. е. наиболѣе низкое и пустое мѣсто зрительнаго зала представлялось полукругомъ. На немъ стояли кресла сенаторовъ. Греческій театръ, какъ болѣе древній, имѣлъ оркестру въ видѣ полнаго круга съ жертвенникомъ посрединѣ. Тамъ передъ началомъ трагедій дѣйствительно совершали жертвоприношеніе, а во время представленія находился хоръ. Гваренги выбралъ форму римскаго театра, уменьшивъ еще болѣе размѣры мѣста, занимаемаго оркестрой. Тамъ, гдѣ у древнихъ помѣщалась авансцена (proscenium), Гваренги помѣстилъ оркестръ, причемъ для лучшаго резонанса подъ оркестромъ сдѣлалъ дубовый обратный сводъ. Ложъ въ театрѣ нѣтъ, а потому и видъ этой игрушки-театра получился чрезвычайно нарядный, напоминающій гравюры увража Витрувія-Перро. За шестью рядами мѣстъ подымаются стѣны изъ искусственнаго мрамора, прорѣзанныя большими аркадами и украшенныя коринфскими колоннами. Въ промежуткахъ между колоннами помѣщены ниши со статуями Аполлона и 9 музъ, а въ квадратахъ надъ нишами бюсты и медальоны «великихъ современныхъ дѣятелей театра, такъ, напримѣръ, двухъ извѣстнѣйшихъ композиторовъ: Жомелли и Бунарелло, и изъ числа поэтовъ: Метастазія, Мольера, Расина, Вольтера, Сумарокова

и др.». Выше антаблемана на полусводѣ потолка типичный для Гваренги орнаментъ изъ жертвенниковъ и гирляндъ.

Что касается до устройства сцены, то уже въ Екатерининскую эпоху немыслимо было сохранить планъ древнихъ, т. е. сзади современной авансцены поставить капитальную стѣну съ тремя воротами въ ней. Въ древности за этими тремя воротами находились передвижныя декораціи, представлявшія въ случаѣ трагедіи видъ царскаго дворца, для комедіи—обывательскаго дома, а для идилліи—виды садовъ или рощъ. Такое устройство пытался примѣнить А. Палладіо въ знаменитомъ Олимпійскомъ театрѣ Виченцы. Тамъ за авансценой, согласно предписанію Витрувія, находится богато украшенная колоннами и скульптурой стѣна и сквозь трое воротъ въ ней видны уходящія вдаль улицы роскошнаго города. Уже ученику Палладіо Дм. Амотти пришлось отказаться отъ этого и прорѣзать въ стѣнѣ Фарнезскаго театра въ Пармѣ настоящее отверстіе для сцены. Театръ Гваренги заканчиваетъ это развитіе сцены, она тамъ открыта настолько же, какъ и въ большихъ театрахъ XVIII вѣка. Ширина рампы 7 саженъ, глубина сцены 15 саженъ.

Эрмитажный театръ занимаетъ одно изъ замѣчательнѣйшихъ мѣстъ Петербурга, на его мѣстѣ былъ Старый Зимній Дворецъ, гдѣ скончался Великій Основатель столицы.

Планъ и фасадъ этого дворца воспроизведены въ Петровскихъ номерахъ Художественныхъ Сокровищъ Россіи (ред. Ал. Бенуа). Изъ нихъ видно, что дворецъ при Петрѣ Великомъ занималъ всего треть современнаго зданія Эрмитажнаго Театра. Его началъ въ 1716 году строить арх. Г. Маттарнови, по смерти котораго (1719 г.) постройку закончилъ Трезини. Императрица Екатерина I увеличила дворецъ почти втрое и придала ему тотъ видъ, который зарисованъ М. Махаевымъ на извѣстной гравюрѣ. Послѣ того, какъ Императрица Анна Іоанновна переѣхала въ Палаты Апраксина, старый дворецъ былъ заброшенъ. Тамъ помѣщали чаще всего пѣвчихъ, итальянскихъ и нѣмецкихъ артистовъ. Императрица Елизавета Петровна отдала его Лейбъ-Кампанцамъ. При Екатеринѣ II туда снова были



помѣщены итальянцы музыканты. Съ 1766 года онъ уже былъ переданъ въ дирекцію Императорскихъ театровъ, а 12-го іюня 1783 года совершенно очищенъ и переданъ въ вѣдомство конторы строенія Домовъ и садовъ. Очевидно, это было исполнено въ виду постройки новаго театра, такъ какъ въ томъ же 1883 году послѣдовалъ указъ Бецкому:

«Иванъ Ивановичъ. На строеніе при Ермитажѣ каменнаго театра указали Мы отпустить изъ Кабинета въ контору строенія домовъ и садовъ нашихъ сорокъ три тысячи рублей; а Вамъ повелѣваемъ первое, строеніе театра сего приказать производить по планамъ и подъ надзираніемъ архитектора Гваренги, второе, стараться оный въ концѣ Августа будущаго 1784 года непремѣнно отдѣланъ былъ. Екатерина. въ Санктъ Петербургѣ Сентября 23, 1783 года» [1]).

Сумма на постройку столь значительнаго зданія, конечно, была недостаточна и въ слѣдующемъ году было отпущено еще 36,690 [2]), а затѣмъ и еще 5000—всего 82,700 р. При постройкѣ Гваренги помогалъ каменнаго дѣла мастеръ А. Русско, а работы исполняли живописецъ Валисини, столярный мастеръ Хербергъ, рѣщикъ Шкопини, рѣзной и штукатурный мастеръ Бонавери, рѣщики Ажи и Тредіани. Послѣдній изготовилъ базы колоннъ, а скульпторъ Иридіани искусственный мраморъ [3]).

Постройка вполнѣ была закончена въ 1789 году, такъ какъ 1 ноября «вновь выстроенный» при Эрмитажѣ театральный домъ былъ порученъ смотрѣнію «изъ Гофъ-фурьеровъ тому, который при Эрмитажѣ».

Сравнительно небольшая сумма, затраченная на постройку, именно всего 82,700 руб. по сравненіи, напр., съ постройкою того же Гваренги зданія кабинета ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА (около 230,000 р.), наводитъ на мысль, что Гваренги удалось использовать часть стѣнъ перваго зимняго дворца (лейбъ-кампанскаго дома). Это тѣмъ вѣроятнѣе, что фасадъ за аркою вдоль зимней канавки имѣетъ совершенно иныя пропорціи, по мелкости

---

[1]) Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/1629 стр. 194.
[2]) О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629.
[3]) О. А. М. И. Д. Оп. 451 дѣло 2786.

соотвѣтствующія Петровской или Аннинской эпохѣ. Дальше мы увидимъ, что въ 1853 году эта часть фасада была измѣнена, но въ указѣ не сказано какимъ образомъ, а потому нужно думать, что дѣло касалось, вѣроятно, лишь перекраски, потому что наличники оконъ украшены характерными шлемами съ плюмажами Екатерининской эпохи.

Итакъ, не невѣроятно предположеніе, что хотя небольшая часть перваго Зимняго дворца сохранилась, а вѣдь именно въ этомъ зданіи скончался Великій Основатель столицы.

Замѣтимъ еще, что съ Зимней канавки открывается великолѣпная декорація, благодаря сочетанію линій ясно выраженнаго амфитеатра со спокойными арками крытаго моста и моста набережной. Это мѣсто избрано Чайковскимъ для одной изъ сценъ «Пиковой дамы», но придется еще, вѣроятно, подождать такого декоратора, который сумѣетъ развернуть во всю ширину сцены узкій проѣздъ Зимней канавки и въ то же время сохранить игру кривыхъ линій мостовъ и стѣны театра. Искусство развертыванія плановъ и измѣненія перспективъ, искусство, которымъ владѣли въ такомъ совершенствѣ декораторы XVIII вѣка, теперь позабыто.

Эрмитажъ съ театромъ былъ связанъ непрерывно по стилю, такъ какъ залы Эрмитажа были декорированы тѣмъ же Гваренги, какъ видно изъ увража [1]) и отличныхъ рисунковъ Эрмитажнаго собранія. Нужно думать, что впечатлѣніе было очень сильно при переходѣ отъ дворца въ этотъ античный театръ сквозь строго декорированныя залы, увѣшанныя сокровищами Эрмитажа. Повидимому, почти до смерти Императрицы продолжались спектакли въ театрѣ и въ сентябрѣ (11) 1795 года былъ данъ указъ: «всѣ починки по Эрмитажному театру съ принадлежащими къ нему строеніями производить конторѣ строенія Домовъ и Садовъ . . . . . впредь по отбытію двора весною, исправлялъ бы всѣ неминуемыя починки вмѣстѣ съ прочими . . . . .» [2]).

---

[1]) Edifices construits à S.-Pétersbourg.

[2]) Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/4629, л. 132.

Что касается до обстановки пьесъ, т. е. важнѣйшаго для театра, но теперь уже забытаго, взаимоотношенія между декораціями сцены и украшеніями зрительнаго зала, то оно еще существовало во времена Гваренги. Теперь даже мысль о подобномъ соотвѣтствіи можетъ показаться странной, вѣдь иногда въ одинъ вечеръ приходится переноситься изъ средневѣковья въ античный міръ, а оттуда въ эпоху короля Солнца. Задача современнаго декоратора—сдѣлать декорацію возможно ближе къ той эпохѣ, которая должна быть изображена. Въ XVIII вѣкѣ смотрѣли не такъ, театръ не былъ паноптикумомъ, онъ являлся частью самой жизни. Сцена не была отдѣлена рампой нацѣло отъ зрительнаго зала, и какъ разъ самые почетные зрители выступали иногда на сценѣ.

Поэтому и декораціи гармонировали со стилемъ всей жизни и стилемъ самого театра, созданнаго тою же жизнью. Въ Эрмитажномъ собраніи мы имѣемъ три рисунка, дающіе понятія о декораціяхъ, писанныхъ Гваренги, а что онъ писалъ ихъ или, по крайней мѣрѣ, давалъ для нихъ эскизы трудно сомнѣваться. Онъ отлично рисовалъ, какъ это видно изъ чудесныхъ рисунковъ-проектовъ большого театра, не даромъ учился у Рафаэля Менгса.

Въ Эрмитажномъ собраніи сохраняется рисунокъ Гваренги, изображающій сцену Эрмитажнаго театра. На сценѣ изображена античная колоннада, прекрасно гармонирующая со стилемъ театра. Предъ этой колоннадой, уходящей полукругомъ вдаль, на возвышеніи находится храмикъ, похожій на Пантеонъ.

Декораціи гармонировали съ заломъ и тогда, когда изображали совершенно иную эпоху. Такъ, на одномъ изъ Эрмитажныхъ проектовъ Гваренги мы видимъ какой то турецкій (мало-азіатскій) пейзажъ съ крѣпостью и горами; все это довольно даже натуралистично и, можетъ быть, не менѣе правдиво, чѣмъ декораціи мастеровъ, собирающихъ матеріалъ въ Элладѣ для античныхъ трагедій. Да и въ самомъ дѣлѣ, что такое правда въ искусствѣ. Точнымъ копіямъ дѣйствительности (у московскихъ художественниковъ) трудно вѣрится. Тамъ все «почти» такъ, какъ должно

быть въ дѣйствительности, но этого «почти» и не достаетъ. У мастеровъ XVIII вѣка при изображеніи античной жизни или средневѣковья все «не такъ», но «почти» имѣется, потому что есть истина искусства, есть высшее— то, что мы называемъ стилемъ.

Такъ, на проектѣ Большого театра изображена совершенно фантастичная декорація. Основные мотивы античны, но они нагромождены такъ, какъ было развѣ въ упадочномъ Баальбекѣ. Очевидно, эта декорація служила для какого нибудь фантастичнаго средневѣковаго, судя по костюмамъ, а, можетъ быть, индійскаго балета [1]). Указаніями на стиль декорацій могутъ служить также очаровательные пейзажи въ Царскосельскомъ Турецкомъ Кіоскѣ, построенномъ Гваренги, и занавѣсъ Китайскаго театра тамъ же.

Во времена Павла I спектакли продолжались и для нихъ декораціи изготовлялъ геніальный П. Гонзаго, изумлявшій волшебными эффектами перспективы и освѣщенія. На одномъ изъ проектовъ его сохранился видъ на театръ отъ набережной [2]).

Въ началѣ царствованія Императора Александра I спектакли въ театрѣ происходили три раза въ недѣлю: въ понедѣльникъ, среду и пятницу послѣ половины декабря, а до тѣхъ поръ по одному разу въ недѣлю. Такъ отмѣчено на собственноручной записочкѣ карандашемъ при указѣ 1-го января 1801 г. [3]).

Къ этому времени театръ обветшалъ и въ 1802 году 1 февраля въ распоряженіе Гваренги были отпущены суммы для приведенія Эрмитажнаго театра въ первобытное состояніе. При этомъ Гваренги помогалъ А. Компальто и истрачено было 7.624 р. 55 к. [4]). Поправки продолжаются и позже, въ 1808 году ихъ производитъ Гваренги [5]), а въ 1817 году—Луиджи Русско [6]).

---

[1]) Имп. Эрмитажъ. Рисунки.

[2]) Собр. кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова. Воспроизведенъ въ журн. «Старые Годы».

[5]) Общ. Арх. М. Имп. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 206, л. 2.

[4]) О. А. М. И. Д. Оп. 451. Дѣло 2830.

[4]) О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 214, л. 226.

[5]) О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 224 л., 12.

[6]) О. А. М. И. Д. Оп. 36/1629. Дѣло 245, л. 394.

Въ концѣ царствованія Императора Александра I подъ вліяніемъ, вѣроятно, Аракчеевщины, театръ былъ превращенъ въ манежъ, какъ видно изъ указа 3 февр. 1823 г.: «театральную залу въ Эрмитажѣ, да и самую сцену театра очистить для ученія баталіона Лейбъ-Гвардіи Преображенскаго полка, и дверь, ведущую отъ казармъ сего баталіона въ Эрмитажный домъ, отворить».

Очевидно, такое увлеченіе было недолгимъ, такъ какъ уже въ январѣ 1830 года въ театрѣ даются водевили [1]), а въ 1838 году мѣста были обиты пунцовымъ бархатомъ и устроена люстра съ кенкетами архитекторомъ Шарлеманемъ [2]).

Въ 1851 году сцена была исправлена знаменитымъ Роллеромъ [3])

Въ 1848—1849 годахъ было выстроено новое зданіе Эрмитажа, при этомъ исчезла великолѣпная колоннада—фасадъ Рафаэлевыхъ ложъ; память объ этомъ фасадѣ сохранилась лишь на превосходномъ рисункѣ Галактіонова (прежде въ коллекціи Ваулина). Исчезла и часть залъ, декорированныхъ Гваренги. Наконецъ, въ 1858—1859 году наступила очередь Стараго Эрмитажа и подъ рукою Штакеншнейдера отлетѣли всѣ остатки строгаго стиля Гваренги. Одновременно долженъ былъ и не могъ не измѣниться и Эрмитажный театръ. Еще въ 1837 году плафонъ въ зрительной залѣ былъ росписанъ арабесками упадочнаго стиля. Въ 1853 фасадъ по Зимней канавкѣ былъ нѣсколько измѣненъ и сдѣланъ, какъ на Неву [4]).

Въ 1862—1863 г. театръ и все зданіе были капитально исправлены [5]), устроенъ водопроводъ и люстры. Съ тѣхъ поръ и до нашего времени театръ потерпѣлъ отъ цѣлаго ряда реставрацій, которыя, не измѣняя ничего по существу, отнимали понемногу отъ театра духъ классичности. И внѣшній видъ зданія, благодаря неряшливымъ окраскамъ, измѣнился къ худшему.

---

[1]) О. А. М. И. Д. Оп. 106/540. Дѣло 23 л. 28.
[2]) О. А. М. И. Д. Оп. 12/907. Дѣло 35 л. 7.
[3]) О. А. М. И. Д. Оп. 9/941. Дѣло 11 л. 6.
[4]) О. А. М. И. Д. Оп. 23/918. Дѣло 16 л. 3.
[5]) О. А. М. И. Д. Оп. 330/764. Дѣло 441, 456.

Правда, что онъ не такъ тоскливо выкрашенъ, какъ принято теперь красить дворцы, но слѣдуетъ все таки возвратить ему болѣе гармоничную и тщательную окраску.

БОАЛЬДЬЁ И ПРИДВОРНАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ ВЪ НАЧАЛѢ XIX в.

Ник. ФИНДЕЙЗЕНА.

I.

АСКОЛЬКО подробно изслѣдована исторія итальянской оперы въ Россіи, настолько до сихъ поръ остается невыясненной судьба *французскаго опернаго театра*, привлекавшаго вниманіе петербургскихъ меломановъ сто лѣтъ тому назадъ. Правда, дѣятельность французской оперы была значительно кратковременнѣе итальянской, но врядъ ли вліяніе ея на русскую публику и композиторовъ оказалось слабѣе вліянія послѣдней. Стиль виртуознаго belcanto итальянцевъ былъ не по силамъ нашимъ доморощеннымъ «оперистамъ»; они находили у себя гораздо болѣе данныхъ подражать введенному французами непритязательному образцу упрощенной *оперы-водевиля*. Кромѣ того, наслѣдіемъ недолговременной у насъ французской оперы оказалась сильная симпатія къ французской оперѣ вообще, и трудно не согласиться, что даже теперь репертуаръ Мейербера и Гуно (какъ завершителей стиля большой парижской оперы) и ихъ преемниковъ ближе, понятнѣе русской публикѣ, нежели современный имъ итальянскій оперный репертуаръ, за немногими исключеніями послѣдняго.

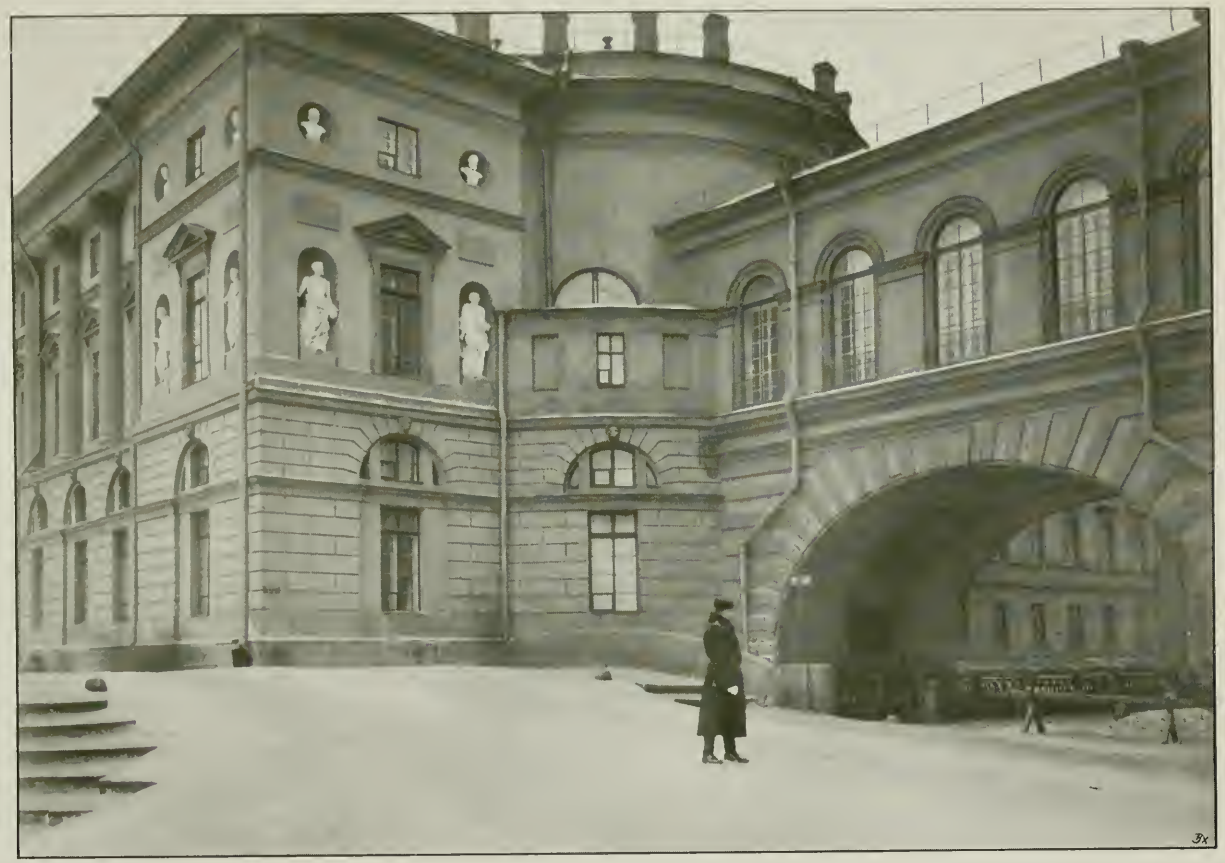
Но несмотря на такое прямое вліяніе французской оперы въ дѣлѣ начальнаго развитія русскаго опернаго творчества, несмотря также на исключительный успѣхъ, которымъ первая пользовалась у насъ въ свое

время, судьба французскаго опернаго театра въ Петербургѣ, какъ было сказано, до сихъ поръ остается настолько неизслѣдованной, что даже самый фактъ существованія у насъ подобнаго самостоятельнаго театра мало кому извѣстенъ. Причины этого забвенія понятны: съ одной стороны, все бо̀льшее увлеченіе русской публики итальянской оперой, въ особенности благодаря народившейся плеядѣ первоклассныхъ вокальныхъ артистовъ, гремѣвшихъ европейской славой, съ другой—толчокъ, данный исходомъ и результатами Отечественной войны 1812 года, постепенно привели къ созданію самостоятельно-національнаго опернаго творчества. Французская опера уже не возрождалась и, съ годами, память о ней постепенно изгладилась. Отсутствіе регулярной критики и театральныхъ хронографовъ (Араповъ, Морковъ и др. интересовались только судьбой *русскаго* театра) привело къ тому, что въ настоящее время лишь съ трудомъ можно отыскать, разбросанныя по немногимъ старымъ журналамъ, отрывочныя свѣдѣнія о существовавшемъ у насъ французскомъ оперномъ театрѣ 1804—1811 гг. Въ настоящемъ очеркѣ сдѣлана попытка собрать этотъ отрывочный матеріалъ, придавъ ему возможную полноту и цѣльность.

Если итальянская опера была желаннымъ и лучшимъ развлеченіемъ и украшеніемъ *придворной* жизни, въ качествѣ необходимаго показателя ея богатствъ и блеска, вспомнимъ громадныя для того времени суммы, затрачивавшіяся на итальянскихъ пѣвцовъ—то врядъ ли она была столь же доступна внѣ этой сферы. Во всякомъ случаѣ, какъ въ отношеніи чисто музыкальныхъ требованій, такъ и въ отношеніи исполненія тогдашняя французская опера, совершенно не мечтавшая еще о средствахъ большой парижской оперы, была значительно скромнѣе и доступнѣе для того же общества, особенно для его среднихъ слоевъ. Во всякомъ случаѣ, освобождаясь отъ узъ чисто придворнаго назначенія, оперный театръ долженъ былъ найти жанръ, соотвѣтствовавшій пониманію и вкусу болѣе широкихъ массъ публики, а вслѣдъ за ними и производителей русскихъ оперъ, въ то время только искавшихъ доступныхъ имъ образцовъ. Это и должно

было случиться, когда развлеченіе театромъ все болѣе дѣлалось достояніемъ общимъ. Такимъ развлеченіемъ и явилась французская опера. Императоръ Павелъ I, почти всюду стремившійся добиваться контрастовъ къ предшествовавшему ему блестящему царствованію Екатерины Великой, и въ области придворнаго театра упразднилъ итальянскую труппу и усилилъ французскую, прежде ограничивавшую свою дѣятельность драматическими спектаклями. Насколько твердо было желаніе этого Государя, видно хотя бы изъ того, что даже итальянецъ Кавосъ въ это время принялся за сочиненіе французскихъ оперъ (Les trois bossus, L'intrigue dans les mines и др.).

С. В. Танѣевъ въ IV выпускѣ своихъ «театральныхъ матеріаловъ» сообщаетъ, что въ самомъ началѣ царствованія дирекція «весьма дѣятельно принялась за реформы по французскому театру. Немедленно приглашенъ былъ новый составъ труппы, а старые артисты были отпущены съ награжденіемъ пенсіею. Новая французская труппа оказалась превосходной, а французскою сценою совершенно завладѣла прекрасная пѣвица и актриса Шевалье. Инспекторомъ труппы былъ извѣстный тогда Гальяръ. Театральное управленіе, увлеченное успѣхами французской труппы, обращало все свое вниманіе только на этотъ театръ». За сравнительно короткій періодъ времени—послѣднее пятилѣтіе XVIII в.—на французской сценѣ было впервые поставлено около 40 оперъ, въ томъ числѣ: *Гаво* (Le petit matelot), *Гретри* (L'amant jalous, La rosière de Salancy, La fausse magie, L'épreuve villageoise, Le tableau parlant, Albert, Les deux avares, Panurge dans l'ils des lanternes, Sylvain), *Далейрака* (Ambroise, Azemia, Raoul Sir de Crequi, Renaud d'Ast, L'amant statue, Nina, La soirée orageuse, Adèle et Dorsan, Camille, Philippe et Georgette), *Дезэда* (Alexis et Justine), *Керубини* (Lodoiska), *Крейцера* (Paul et Virginie), *Лемуана* (Les prétendants), *Люлли* (Monsieur de Pourceaugnac), *Мартини* (Annette et Lubin), *Мегюля* (Stratonice), *Монсиньи* (Rose et Colas), *Пиччини* (Atlas, l'esclave), *Филидора* (Le diable à quatres, Tom Jones), *Шампэна* (Les amours de Bayard) и др. Въ этомъ спискѣ характерно преобладаніе оперъ Гретри и Далейрака — наиболѣе типичныхъ представителей современной французской оперы. Под-



робности этого перваго періода существованія у насъ самостоятельнаго французскаго опернаго театра могутъ быть возстановлены по печатнымъ документамъ «Архива дирекціи Императорскихъ театровъ» (1746—1801 [1]),—матеріаламъ, которые именно отсутствуютъ для иллюстраціи дѣятельности слѣдующаго, второго и блестящаго періода французской оперы въ началѣ царствованія Александра I. Этотъ періодъ тѣсно связанъ съ пріѣздомъ въ Петербургъ и службой здѣсь знаменитаго французскаго композитора А. Боальдье (1804—1810), послѣ отъѣзда котораго и съ наступленіемъ Отечественной войны придворная французская опера вообще и навсегда прекратила свою дѣятельность. Къ этому періоду мы и переходимъ.

II. АДРІЭНЪ БОАЛЬДЬЕ ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ (1804—1810).

Французскій біографъ Боальдье, A. Pougin [2]), сообщаетъ немногіе и не вполнѣ точно датированные факты, касающіеся лишь постановки его оперъ въ Петербургѣ; недостаточно выяснилъ онъ и обстоятельства, вызвавшія Боальдье, уже начинавшаго на родинѣ, въ Парижѣ, пріобрѣтать славу, поступить на русскую службу. Исправивъ первыя свѣдѣнія, которыя можно было отыскать въ современныхъ журналахъ или въ другихъ театральныхъ матеріалахъ (П. Араповъ, С. В. Танѣевъ), репертуаръ оперъ Боальдье за этотъ періодъ устанавливается достаточно подробно и точно. Что касается біографическихъ подробностей придворной службы французскаго композитора въ Петербургѣ, то таковыя покуда отыскать тѣмъ труднѣе, что

---

[1]) Изъ напечатаннаго во II томѣ «Архива» приказа тогдашняго директора театровъ Нарышкина видно, что въ 1800 г. во французской труппѣ находились слѣдующіе оперные артисты: пѣвцы—*Фрожеръ, Шевалье, Монготье, Le Roy* и *St. Vair*; пѣвицы—*Монготье, Декроасси, Буржоа, Шатефоръ, Моранъ, Шовенэ* и *Мезьеръ;* часть ихъ, какъ мы увидимъ ниже, продолжала свою службу и при Боальдье. Дирижеромъ французской оперы до Боальдье былъ *А. Парисъ* (1756—1840).

[2]) *Arthur Pougin.* Boieldieu, sa vie, ses oeuvres, son caractère, sa correspondance. Paris, Charpentier et C-ie, 1875.

русскіе матеріалы для нихъ могутъ найтись только въ малодоступныхъ архивахъ Министерствъ Двора и Иностранныхъ дѣлъ.

Два обстоятельства, несомнѣнно, были причинами пріѣзда Боальдье въ Петербургъ: его семейныя неурядицы, гнавшія композитора изъ Парижа, и притягательнось тогдашняго Петербурга въ качествѣ *золотого дна* для артистовъ вообще, а французовъ въ особенности. Славу необычайной щедрости русскаго двора и придворной знати разгласили французскіе артисты Андріё (Andrieux) и m-lle Филисъ (скоро вышедшая замужъ за Андріё), очаровавшіе тогдашнее петербургское общество, а также такіе европейскіе знаменитые виртуозы, какъ Гуммель и Крейцеръ. Въ Парижѣ знали, что особой симпатіей Императора Александра I пользовалась петербургская французская труппа, обновленная уже въ недавнее царствованіе Павла и теперь расширяемая и пополняемая лучшими артистами Парижа [1]). По словамъ одного французскаго хроникера, «со времени отъѣзда Андріё и m-lle Филисъ горячка охватила выдающихся артистовъ: всѣ хотѣли побывать на берегахъ Невы». Подобное стремленіе французскихъ артистовъ въ Петербургѣ тѣмъ болѣе могло заразить и Боальдье, что тамъ находилась сестра Филисъ—Филисъ-Бертень, которую Боальдье полюбилъ и все болѣе привязывался къ ней, убѣдившись въ печальныхъ послѣдствіяхъ своего брака съ танцовщицей Клотильдой Мафлероа. Какъ извѣстно, послѣ смерти своей первой жены (1826) композиторъ и женился на любимой имъ Филисъ-Бертень.

И такъ, вотъ главные мотивы его путешествія въ Россію: необходимость избѣгнуть совмѣстной жизни съ Клотильдой и надежда занять въ русской столицѣ блестящее положеніе, на которое онъ могъ надѣяться тѣмъ болѣе, что послѣ крупнаго успѣха въ Парижѣ его оперъ «Багдадскій калифъ» (1800) и «Ma tante Aurore» (1802) имя его пріобрѣло едва ли не европейскую славу. И въ Петербургѣ оно уже пользовалось извѣст-

---

[1]) Съ цѣлью приглашенія фрацузскихъ артистовъ за границу ѣздилъ тогдашній директоръ театровъ А. Л. Нарышкинъ. Возможно, что при этомъ случаѣ съ нимъ познакомился и Боальдье.

ностью, такъ какъ, по всей вѣроятности, вторая изъ этихъ оперъ съ большимъ успѣхомъ давалась уже въ *русскомъ* переводѣ. Даже современные Боальдье источники устанавливаютъ время его пріѣзда не точно, относя послѣдній къ концу 1803 г. или къ началу 1804 г. По свидѣтельству П. Арапова, Боальдье поступилъ на службу 28 января 1804 г. Это разнорѣчіе подтверждаетъ предположеніе, что отъѣздъ французскаго композитора изъ Парижа походилъ на бѣгство и былъ обставленъ таинственностью. Вполнѣ апокрифическими кажутся извѣстія, сообщаемыя Halévy и Jules Janin, будто на русской границѣ Боальдье встрѣтилъ курьера Императора Александра (а по сообщенію Жанена, получилъ отъ Государя депешу), приглашавшаго его въ Петербургъ въ качествѣ придворнаго капельмейстера. Какъ бы то ни было; съ января 1804 г. Боальдье уже былъ здѣсь и поступилъ на службу, очевидно, капельмейстеромъ французской оперы, на мѣсто А. Париса (оффиціальный титулъ Боальдье былъ «Maître de chapelle de Sa Majésté l'Empereur de toutes les Russies», какъ онъ напечатанъ на обложкѣ изданной въ Петербургѣ оперы «Télémaque», см. ниже) [1]). По свидѣтельству другого современнаго журнала (Correspondance des amateurs musiciens), Боальдье получалъ—вѣроятно, только вначалѣ—жалованье въ размѣрѣ 3,000 рублей, впослѣдствіи, несомнѣнно, увеличивавшееся. Помимо управленія спектаклями французской оперы, французскій композиторъ обязался ежегодно сочинять новыя оперы, но возможно, что на него возлагались и другія порученія подобнаго рода. По крайней мѣрѣ, Жаненъ сообщаетъ, что Боальдье было поручено, или поручалось, сочиненіе военныхъ маршей для гвардейскихъ полковъ.

Насколько ревностно принялся Боальдье за работу въ началѣ своей петербургской службы и насколько положеніе его при дворѣ могло быть блестяще, доказываетъ фактъ очень быстраго сочиненія новой (первой для

---

[1]) Когда позднѣе Боальдье въ Парижѣ подалъ прошеніе о награжденіи его орденомъ почетнаго легіона (онъ былъ оскорбленъ тѣмъ, что орденъ имѣли Бертонъ и Паэръ!), онъ въ своей просьбѣ, въ числѣ своихъ титуловъ, указываетъ также на званіе *члена Имп. Академіи Художествъ* въ Спб.

Россіи) оперы «*Алина, королева Голконская*» (Aline, reine du Golconde), поставленной уже 5 марта 1804 года и посвященной Императору Александру I, о чемъ свидѣтельствуетъ печатное изданіе арій и дуэтовъ этой оперы [1]). Вторая опера Боальдье «*La jeune femme colère*» (1805) была посвящена Императрицѣ Елизаветѣ Алексѣевнѣ и, наконецъ, третья, написанная черезъ два года опера «*Телемакъ*», считающаяся лучшимъ произведеніемъ его «петербургскаго» періода, посвящена тогдашнему директору Императорскихъ театровъ, А. Л. Нарышкину, оказывавшему самое благосклонное покровительство французскому композитору, который даже нерѣдко гостилъ въ пригородной дачѣ своего вельможнаго начальника. Эти факты вполнѣ свидѣтельствуютъ о томъ, что Боальдье нашелъ въ Петербургѣ то, чего искалъ въ отношеніи житейской удачи. Но, къ счастью, эта удача не заглушила и его творческаго дарованія. И хотя вдохновеніе его не волновалось такъ часто и усиленно, какъ до того и послѣ возвращенія изъ Петербурга, на родинѣ, въ Парижѣ, Боальдье всетаки успѣлъ здѣсь написать рядъ болѣе или менѣе крупныхъ и талантливыхъ произведеній.

А. Пужэнъ въ своей книгѣ перечисляетъ слѣдующія 9 оперъ, написанныхъ Боальдьё въ Петербургѣ: Алина-королева Голконская, Молодая сердитая женщина, Хитрость служанки, Абдерханъ, Телемакъ, Любовь и Тайна, Опрокинутыя повозки, Женщина-невидимка, Ничего лишняго или два шарлатана. О нѣкоторыхъ изъ нихъ онъ вовсе не даетъ никакихъ свѣдѣній—пробѣлъ, во многомъ выполняемый современными Боальдье русскими печатными источниками, оставшимися, конечно, неизвѣстными біографу французскаго композитора. Вотъ извѣстія, сохранившіяся о постановкѣ оперъ Боальдье въ Петербургѣ, въ хронологическомъ порядкѣ ихъ появленія:

---

[1]) «Airs et Duos d'Aline, Reine de Golconde, Opéra en trois Actes, dédié à Sa Majesté Impériale *Alexandre Premier* Empereur de toutes les Russies, et arrangé pour le Forte-Piano, par Mr. *Adrien Boieldieu,* Maître de Chapelle de Sa Majésté et membre du Consérvatoire de Musique de Paris. Gravé et imprimé à St. Pétersbourg chez Dalmas, éditeur de musique maison de Mr. le Colonel Schkourin № 10, sur le canal de la Moika Se vend chez—Mr. Alici, libraire de la Cour, Mr. Dalmas et du Bureau etabli dans le vestibule du grand théâtre. NB. Tous les exemplaires seront signés par l'auter».

Алина, королева Голкондская (Aline, reine de Golconde), опера въ 3-хъ актахъ, либретто Vialo Favières, была впервые поставлена въ Эрмитажномъ театрѣ 5 марта 1804 г. Хроника «Corresp. des amateurs musiciens» сообщаетъ, что произведеніе это, поставленное въ Эрмитажѣ, вполнѣ удовлетворило Его Величество, затѣмъ съ успѣхомъ было поставлено публично въ Большомъ театрѣ. Его Величество наградилъ Боальдье 1.500 руб. Насколько значителенъ былъ успѣхъ этой первой оперы Боальдье «для Россіи», показываетъ фактъ изданія отрывковъ ея [1]). Выборъ либретто ея былъ сдѣланъ, вѣроятно, вслѣдствіе успѣха одноименной оперы Бертона, поставленной незадолго передъ тѣмъ (сентябрь 1803 г.) въ парижскомъ театрѣ Feydeau. Успѣхъ сопровождалъ «Алину» и при возобновленіи ея въ 1805 г. Въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» (1805 г. № 11) сохранилось краткое извѣстіе о спектаклѣ 13 ноября 1805 г.: «Предметъ сей оперы, пишетъ хроникеръ, взятъ изъ сказки Буфлера. Лучшими мѣстами сей маленькой повѣсти надлежало пожертвовать театральнымъ пристойностямъ. Но еще довольно сбережено въ оперѣ такого, что, съ помощію игры актеровъ и музыки, дѣлаетъ ее пріятною... Г-жа *Филисъ-Андріё* въ сей оперѣ играла роль Алины съ свойственными ей прелестями; г-жа *Филисъ-Бертень* также много имѣетъ пріятностей въ роли *Земіи;* пѣніе *Г. Дюмушеля* не мало придавало волшебства сей піесѣ».

---

[1]) Здѣсь, кстати, слѣдуетъ указать, что главнымъ издателемъ произведеній Боальдье въ Петербургѣ явился Дальмасъ (Dalmas), актеръ французской труппы, основавшій около 1804 г. фирму «Troubadour du Nord» (на титулѣ изданныхъ имъ «Douze romances favorites» Боальдье обозначено «Chez *Dalmas*, acteur français de Sa Majeste Impériale, Editeur et Propriétaire du Nord; Journal de Musique»...). Успѣхъ этого сборника вызвалъ появленіе новой серіи романсовъ Боальдье, въ изданіи тогоже Дальмаса: Nouveau Recueil de douze romances, посвящ. графинѣ Софіи Строгановой. Благодаря поддержкѣ Боальдье, фирма Дальмаса постепенно могла расширить свою издательскую дѣятельность. Такъ, Дальмасъ предпринялъ изданіе репертуара французскаго опернаго театра (раньше пьесы этого репертуара издавались періодическими выпусками болѣе старой фирмой Герстенбергъ и Дитмаръ), въ томъ числѣ и отрывки изъ оперъ Боальдье, какъ, напр., арія Алины «Cessez, cessez de m'opposer l'interet géneral», исполнявшаяся m-me Филисъ-Андріё. Партитура этой оперы, кстати, имѣется въ библіотекѣ Парижской Консерваторіи.

Молодая сердитая женщина (La jeune femme colère), одноактная комедія Этьенна, положенная на музыку Боальдье, была впервые поставлена въ Эрмитажѣ 18 апрѣля 1805 г., а 24 апрѣля—въ Большомъ театрѣ. Исполнителями ея были: Андріё (въ роли Эмиля), Клапаредъ, Мессъ; изъ дамъ—Филисъ-Андріё (въ роли Розы) и Меесъ. Партитура оперы (очевидно, фортепіанная), по словамъ Пужэна, также была издана въ Петербургѣ. Біографъ композитора приводитъ въ своей книгѣ любопытное письмо Боальдье къ либреттисту Этьенну, изъ Петербурга, 17 марта 1805 г., сообщая подробности сочиненія этой оперы, вѣрнѣе мотивы, заставившіе передѣлать комедію Этьенна въ оперу. Передѣлка была сдѣлана здѣшнимъ французскимъ актеромъ Клапаредомъ, написавшимъ и рядъ вставныхъ вокальныхъ №№ и речитативовъ, такъ какъ комедія, поставленная незадолго передъ тѣмъ въ Парижѣ, въ театрѣ Louvois, понравилась Нарышкину и онъ торопилъ композитора кончить музыку ея къ открытію весенняго сезона.

Хитрость служанки (Un tour de soubrette), одноактная опера, впервые поставлена 16 апрѣля 1806 г. [1]). Либретто (въ прозѣ) соч. Гершена. Въ журналѣ «Лицей» (1806 г. апрѣль, кн. II № 1) имѣется слѣдующее краткое извѣстіе о ея постановкѣ: «Сіе сочиненіе, будучи написано съ пріятностію и легкостію, заключаетъ въ себѣ очень забавныя подробности. Прибавьте къ сему ловкость игры и очаровательное пѣніе *Филисы-Андріё*, которая играла роль служанки; забавную игру г-на *Клапареда* въ роли Гаспарова слуги, почитающемъ себя изъ знатной породы; музыку г. *Бойельдьё*, которую нѣсколько разъ заглушали рукоплесканія зрителей».

О слѣдующей оперѣ Боальдье—*Абдерханъ* (Abder-Khan) извѣстій не сохранилось, если не считать даты ея перваго представленія, приводимой указателемъ В. Стасова [2])—24 апрѣля 1806 г., и указанія Фетиса

---

[1]) Эта дата указана въ цитируемой ниже замѣткѣ отдѣла «Театръ» журн. «Лицей»; она исправляетъ ошибку Римана (Opern Handbuch, von Dr. Hugo Riemann, Leipzig, 1887, стр. 564), относящаго постановку «Хитрости служанки» къ 1807 г.

[2]) В. Стасовъ, Русскія и иностранныя оперы, исполнявшіяся на Императорскихъ театрахъ въ Россіи въ XVIII и XIX столѣтіяхъ, СПб. 1898 г. Въ данномъ

(Bibliographie universelle), что либретто этой 3-актной оперы было написано актеромъ Андріё. Пужэнъ вовсе отказывается сообщить что-либо объ «Абдерханѣ», кромѣ названія оперы. Между тѣмъ, самая дата постановки оперы заставляетъ подозрѣвать здѣсь возможную ошибку: всего за недѣлю передъ тѣмъ Боальдье поставилъ написанную имъ на спѣхъ «Хитрость служанки» и врядъ ли могъ одновременно работать надъ другой, болѣе сложной оперой, тѣмъ болѣе что въ томъ же 1806 г. имъ была написана дѣйствительно новая 3-актная опера въ серьезномъ стилѣ («Телемакъ»).

Телемакъ (Télémaque), большая опера въ 3-хъ актахъ, впервые была представлена въ Эрмитажномъ театрѣ 16 декабря 1806 г., а 19-го того же мѣсяца публично на сценѣ Большого театра. По разсказу Halévy, опера была заказана по случаю предстоявшаго при Дворѣ высокоторжественнаго случая, и Боальдье такъ торопили ея окончаніемъ, что копіисты ждали его партитуру, переписывали по частямъ, передавая листы партіи въ театръ, гдѣ опера также постепенно, по мѣрѣ полученія матеріала, разучивалась и репетировалась. И когда композиторъ кончилъ свое произведеніе, онъ увидалъ его на сценѣ, приготовленнымъ даже безъ его участія! Вѣроятно, это одинъ изъ анекдотовъ, распускавшихся по поводу всесильной власти русскихъ вельможъ (въ данномъ случаѣ Нарышкина, директора театровъ), но въ извѣстной доли онъ можетъ быть и небезоснователенъ по отношенію къ «Телемаку». Изданный въ Петербургѣ и посвященный А. Л. Нарышкину [1]), «Телемакъ» не добился постановки въ

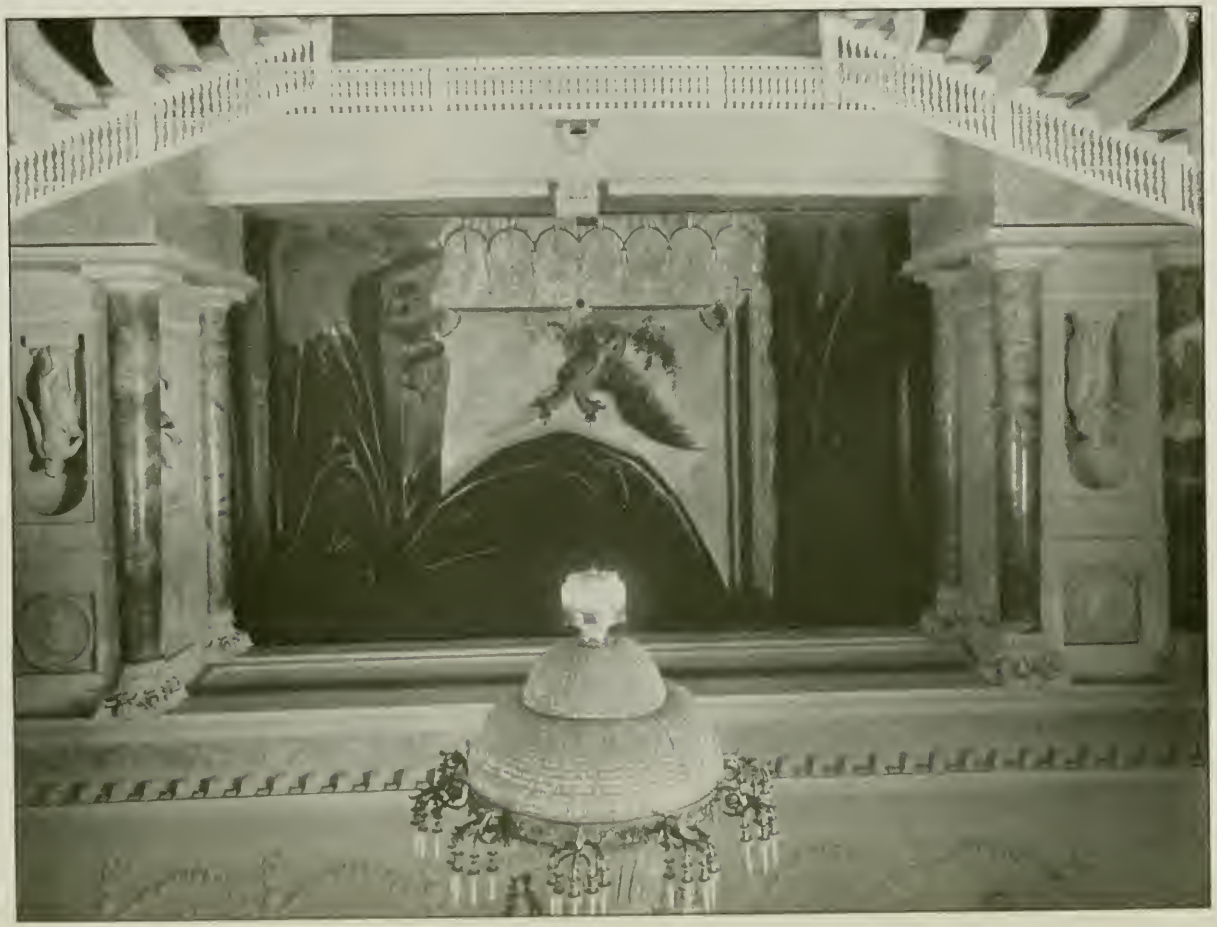
случаѣ Стасовъ ссылается, какъ на источникъ свѣдѣнія, на словарь Фетиса (Biographie Universelle), но Фетисъ даты не указываетъ.

[1]) Вотъ титулъ крайне рѣдкаго печатнаго изданія клавираусцуга оперы: «*Télémaque* grand - opéra en trois actes. Représenté pour le première fois devant Leurs Majestés Impériales, sur le théâtre de l'Ermitage, le 16 Decembre 1806, et sur le grand théâtre de la ville, le 19 du même mois, dedié á son Excellance Monsieur de Narischkin, grand Chambellan de Sa M. Imp., Conseiller priv actul, Directeur General des spectacles de la Cour, et de l' Empire des Russies, etc. etc. etc. par Adrien Boildieu, Maître de chapelle de Sa Majésté l'Empereur de toutes les Russies et membre du Conservatoire de Paris, arrangé pour le Forte-Piano par l'Auteur. Gravé et imprimé à St.-Pétersbourg chez Dalmas, Editeur de musique»... Рукописная *оркестровая* партитура оперы имѣется въ Нотной конторѣ СПБ. Импер. театровъ.

Парижѣ, какъ вѣроятно ни одна изъ оперъ, написанныхъ Боальдье въ Россіи, кромѣ послѣдней—«Rien de trop», соч. передъ отъѣздомъ композитора во Францію. Въ Парижѣ уже былъ поставленъ рядъ оперъ на тотъ же сюжетъ (лучшимъ изъ нихъ считается дѣйствительно талантливая опера Далейрака); это обстоятельство, а также и то, что Боальдье сочинилъ свою оперу для петербургской публики — въ этомъ случаѣ французы черезчуръ самолюбивы—преградило путь «Телемаку» на парижскія сцены. Между тѣмъ, и серьезность стиля «большой оперы», соотвѣтствовавшаго классическому сюжету произведенія, и изящество, и выразительность многихъ арій, ансамблей и даже речитативовъ, слишкомъ замѣтно выдѣляютъ «Телемака» въ средѣ легкой куплетной музыки большинства остальныхъ оперъ-полуводевилей Боальдье (къ нимъ можно причислить La jeune femme colère, Un tour de soubrette и др.).

Слѣдующая опера Боальдье—*Любовь и тайна* (Amour et Mystère), очевидно, снова принадлежащая къ типу «оперы-водевиля» (обычный водевиль со вставными вокальными №№—типъ измельчавшаго Singspiel'я, долго державшійся въ репертуарахъ европейскихъ театровъ—у насъ до Верстовскаго включительно, затѣмъ перешедшій изъ опернаго театра въ драматическій, въ водевиль съ куплетами). О ней также не сохранилось болѣе или менѣе подробныхъ извѣстій; не сохранилась и дата ея постановки; по указателю В. Стасова она была представлена въ 1806 г. (по мнѣнію Пужэна, не ранѣе 1807 г.). Годъ приблизительно вѣрный, такъ какъ, очевидно, либретто оперы было передѣлано для Боальдье изъ небольшой одноактной пьесы Joseph Pain'a «Amour et Mystére ou Lequel est mon cousin», поставленной въ парижскомъ Vaudeville въ январѣ 1806 г.; успѣхъ ея, очевидно, остановилъ вниманіе композитора (или Нарышкина), подобно прошлогодней «La jeune femme colére».

Опрокинутыя повозки (Les voitures versées), комическая опера въ двухъ дѣйствіяхъ, впервые была представлена 14 апрѣля 1808 г. Она также принадлежала къ типу оперы-водевиля, но успѣхъ ея былъ продолжительнѣе другихъ подобныхъ произведеній Боальдье: въ 1818 г. (9 сентября) она



была возобновлена на казенной сценѣ. Свѣдѣнія о первой постановкѣ ея сообщаетъ «Драматическій Вѣстникъ» (1808 г. № 25). Опера, по словамъ хроникера этого журнала, передѣлана изъ водевиля Дюпати и либретто ея скорѣе основано на правилахъ «водевиля», а не комической оперы, которая «требуетъ простоты и ясности въ планѣ, быстроты въ ходѣ и гораздо болѣе дѣйствія, чѣмъ разговора... Пьеса, сочиненная водевилемъ, часто дѣлается суха и растянута, когда къ ней прибавятъ дуэты, тріо, квартеты и финалы, необходимые для комической оперы. И сія погрѣшность видна въ нѣкоторыхъ явленіяхъ оперы «Опрокинутыхъ повозокъ». Но многія веселыя и пріятныя мѣста, поддержанныя прелестною музыкою, дѣлая удовольствіе зрителю, заставляютъ его быть снисходительнымъ къ недостаткамъ. Веселая игра господина *Мееса*, представляющаго роль хозяина дома, обвороженнаго Парижемъ и всѣмъ парижскимъ; восхитительное пѣніе г-жи *Андріё*, и смѣшной характеръ старой дѣвы, гоняющейся за невѣрнымъ, очень естественно представленной г-жею *Меесъ*, послужили много къ успѣху піесы». Партитура этой оперы Боальдье имѣется въ нотной библіотекѣ Императорскихъ театровъ.

Въ томъ же 1808 г. была поставлена одноактная опера-водевиль Боальдье — *Женщина-невидимка* (La dame invisible), партитура которой также имѣется въ библіотекѣ Импер. театровъ [1]). Подробности постановки ея не сохранились, но здѣсь интересно привести отрывки изъ письма Боальдье изъ Петербурга къ одному изъ его ближайшихъ друзей въ Парижѣ, композитору Бертону, относящагося къ тому же періоду и сообщающаго любопытныя подробности пребыванія Боальдье въ Петербургѣ. Въ этомъ письмѣ (отъ 10/22 октября 1808 г.) авторъ «Телемака» признается, что онъ провелъ минувшее лѣто, разъѣзжая по загороднымъ дачамъ, не имѣя возможности вздохнуть свободно до того, какъ онъ возвратился въ городъ. Благодаря своего друга за предложеніе поставить въ Парижѣ произведенія,

---

[1]) Въ январѣ 1809 г. «Женщина-невидимка» была поставлена въ русскомъ переводѣ въ Москвѣ.

написанныя въ Петербургѣ [1]), Боальдье пишетъ далѣе: «Я охотно принялъ бы эту услугу съ твоей стороны, но я съ большимъ удовольствіемъ жду возможности написать что-либо въ Парижѣ и на это у меня есть причины. Ты понимаешь, что послѣ пятилѣтняго отсутствія я долженъ тщательно поработать надъ произведеніемъ, которое поставлю въ Парижѣ, а здѣсь это сдѣлать мнѣ достаточно трудно прежде всего потому, что необходимо примѣниться къ тѣмъ, которые будутъ исполнять мое произведеніе, а затѣмъ потому, что такъ какъ я принужденъ былъ сочинять здѣсь по заказу, произведенія эти носятъ характеръ той торопливости, съ какой они писались. Душевно благодарю тебя за присланныя тобою либретто (poëmes) и за ту обязательность, съ которой ты ихъ мнѣ предоставляешь. Къ несчастію, ни одно изъ нихъ не понравилось Филисъ, а такъ какъ, помимо нея, у меня здѣсь никого нѣтъ, я принужденъ слѣдовать ея капризамъ. Я началъ *Двухъ калифовъ*. Я соединилъ женскія роли въ одну, чтобы сдѣлать ее болѣе блестящей; затѣмъ она прочла *Le Dormeur eveillé*. Ей болѣе понравилась роль Розы въ этой оперѣ, чѣмъ ея роль въ *Двухъ калифахъ* и она отказалась отъ послѣдней. *Abdereim et Almazie* ей также не понравились, и я, уставъ отъ всего этого, просто долженъ работать надъ пьесами, которыя она выбираетъ. По ея желанію, я написалъ недавно *Les voitures versées* въ двухъ дѣйствіяхъ и одноактную *La dame invisible*. Все это водевили, которые я долженъ былъ передѣлать въ оперы, и ты понимаешь, что это была довольно трудная работа. Въ концѣ концовъ, оба произведенія имѣли большой успѣхъ, но все таки это три акта потерянной музыки—ее необходимо было сдѣлать для какихъ нибудь семи или восьми представленій. Прибавь ко всему этому, что лѣтомъ я много веселюсь и постоянно странствую. Часть минувшаго лѣта я провелъ у французскаго посланника, остальную у Нарышкина, моего начальника, и въ теченіе всего этого времени не написалъ ни одной ноты. У меня остается только зима, чтобы написать три произведенія, обусловленныя контрактомъ.

---

[1]) Бертонъ въ это время былъ назначенъ директоромъ театра Buffa въ Парижѣ.

Я уже написалъ половину перваго изъ нихъ для моего бенефиса, но еще до будущаго октября, когда кончается срокъ моего ангажемента, я обязанъ дать еще шесть произведеній и затѣмъ, кромѣ нынѣшняго, я имѣю еще два бенефиса; но я удовольствуюсь однимъ и такъ какъ оберъ-камергеръ (Нарышкинъ) обходится со мной съ величайшей любезностью, я надѣюсь, что мнѣ простятъ произведенія, которыя я обязанъ дать... И такъ ты видишь, что для того, чтобы написать произведеніе, достойное моихъ способностей, я долженъ быть въ Парижѣ. У меня имѣются на выборъ нѣсколько увертюръ; имѣю отрывки (morceaux), достаточно удачные, которые всюду могутъ быть примѣнены, застольные хоры, воспѣвающіе любовь и удовольствіе (plaisir). Со всѣмъ этимъ и имѣя либретто, я справлюсь и, прибавивъ нѣсколько основныхъ отрывковъ (quelques morceaux de fond), я живо могу исполнить часть требованій автора, который пожелалъ бы довѣриться мнѣ. О чемъ я очень жалѣю, это о моей *Весталѣ*, которая была написана для меня и которую у меня перебилъ этотъ плутъ Спонтини... Надо утѣшиться».

Изъ трехъ или даже шести новыхъ оперъ, которыя Боальдье предполагалъ написать, едва ли онъ не ограничился только одной—«*Два шарлатана*» (Rien de trop ou les deux paravents), поставленной въ 1810 г. О другихъ извѣстій не сохранилось и можно не безъ основанія предположить, что покровительство директора театра А. Л. Нарышкина покрыло лѣность французскаго композитора или нежеланіе его сочинять по контракту. Вѣроятнѣе всего, что для предстоявшаго, согласно письму, бенефиса Боальдье поставилъ, благодаря тому же покровительству, одну изъ своихъ прежнихъ оперъ, еще не ставившихся въ здѣшнемъ французскомъ театрѣ, именно, своего «*Багдадскаго калифа*» (Le calif de Bagdad), поставленнаго въ томъ же 1808 г., хотя и знакомаго петербургской публикѣ съ 1806 г., когда онъ съ успѣхомъ исполнялся [1]), въ русскомъ переводѣ (Лифанова) Самойловымъ (Калифъ) и Болиной (Зютельба). О новомъ успѣхѣ «Калифа»,

---

[1]) См. «Лѣтопись русскаго театра» П. Арапова, стр. 173.

въ особенности, благодаря исполненію Филисъ-Андріё главной женской роли, свидѣтельствуютъ печатные отрывки ея даже въ *различныхъ* современныхъ русскихъ нотныхъ изданіяхъ (Дальмаса, Дитмара), всюду указывающихъ на исполненіе ихъ Филисъ.

Послѣдняя опера, написанная Боальдье для Петербурга, была «*Ничего лишняго* или *два шарлатана*» (Rien de trop ou les deux paravents), одноактная комическая опера на текстъ Жозефа Пэна, поставленная впервые 25 декабря 1810 г. Партитура ея была издана въ Парижѣ. Вѣроятно, этой оперой французскій композиторъ и простился съ петербургскимъ Дворомъ и публикой [1]). Пужэнъ справедливо предполагаетъ, что Боальдье вернулся въ Парижъ уже въ январѣ 1811 г.; это доказываютъ постановки двухъ оперъ его въ Парижѣ въ началѣ этого года: возобновленіе «Ma tante Aurore» 1 февраля въ Opéra Comique и первое представленіе «Rien de trop» 19 апрѣля въ томъ же театрѣ.

Помимо перечисленныхъ здѣсь оперъ, мы видимъ изъ письма Боальдье, что у него былъ извѣстный «запасъ» произведеній, написанныхъ имъ въ Петербургѣ. Къ нимъ, кромѣ двухъ тетрадей во многомъ изящныхъ и мелодичныхъ французскихъ романсовъ, изданныхъ Дельмасомъ: 1) Douze Romances favorites avec accompagnement de Forte-Piano; 2) Nouveau Recueil de douze romances paroles de divers auteurs, avec accomp. de Forte-Piano, dediées à Son Excellence Madame la comtesse Sophie de Strogonoff (во второй изъ нихъ курьезенъ послѣдній романсъ на 3-хъ нотахъ—*do-re-mi*—одинъ изъ выпускавшихся при постановкѣ № юношеской талантливой оперы Боальдье «Ma tante Aurore»), принадлежатъ хоры къ трагедіи «*Аталія*» Расина, написанные и съ успѣхомъ нѣсколько разъ исполненные хоромъ Придворной Капеллы въ 1808—09 гг., во время гастролей знаменитой трагической актрисы Жоржъ. Наконецъ, Пужэнъ предполагаетъ, что въ Петербургѣ Боальдье, вѣроятно, началъ и одно изъ своихъ лучшихъ произ-

---

[1]) На титулѣ изданной партитуры есть указаніе, что «Rien de trop» была представлена «въ присутствіи Ихъ Императорскихъ Величествъ». Къ сожалѣнію, не сохранилось подробностей и этого прощальнаго спектакля.

веденій, двухактную комическую оперу «Jean de Paris», поставленную въ Парижѣ черезъ годъ.

Во всякомъ случаѣ, французскій композиторъ уѣзжалъ съ солиднымъ музыкальнымъ багажемъ. Послѣдній, какъ Боальдье самъ любилъ разсказывать, доставилъ много хлопотъ нашимъ таможеннымъ чиновникамъ, заподозрившимъ въ немъ французскаго шпіона (да такіе слухи, врядъ ли впрочемъ справедливые, носились и въ петербургскомъ обществѣ, благодаря дружбѣ Боальдье съ французскимъ посланникомъ Коленкуромъ. Не слѣдуетъ забывать, что Россія находилась наканунѣ разрыва съ Наполеономъ). Дѣло въ томъ, что три сундука композитора были обозначены таинственно—*si-mi-sol*, которые полиція хитроумно дешифрировала переводомъ словъ *six mille soldats* и вѣроятно любопытствовала узнать дальнѣйшій ключъ этой политической корреспонденціи! Французскій біографъ Боальдье вполнѣ отрицаетъ какое либо участіе композитора въ политикѣ и утверждаетъ, что только нездоровье и желаніе возвратиться на родину руководили его торопливомъ отъѣздомъ. Съ своей стороны, мы должны прибавить, что это обстоятельство совпало съ окончаніемъ контракта Боальдье и вообще съ упраздненіемъ французскаго театра въ Петербургѣ.

Какъ бы то ни было, пребываніе Боальдье въ Петербургѣ не прошло безслѣдно ни для него лично (онъ нашелъ здѣсь спасеніе отъ домашнихъ неурядицъ, нашелъ милостивый пріемъ и вѣроятно, матеріально былъ поставленъ лучше, чѣмъ раньше въ Парижѣ; наконецъ, талантъ его не только не заглохъ, но отъ прежнихъ мелкихъ формъ развился до умѣнія писать и въ болѣе серьезномъ стилѣ, о чемъ свидѣтельствуетъ его «Телемакъ»), ни для русской публики и русскихъ композиторовъ-дилеттантовъ. Для послѣднихъ онъ явился однимъ изъ первыхъ и лучшихъ образцовъ въ «оперѣ-водевилѣ» (едва ли не съ Боальдье копировалъ Верстовскій форму безконечныхъ полонезовъ въ своихъ операхъ и водевиляхъ). Для публики, и послѣ своего отъѣзда, Боальдье остался однимъ изъ любимѣйшихъ оперныхъ композиторовъ. Большинство его наиболѣе талантливыхъ оперъ было поставлено въ русскомъ оперномъ театрѣ, кромѣ «Тетушки Авроры» (годъ

постановки—?); у насъ съ успѣхомъ шли оперы Боальдье: «10 дней женитьбы» (1815), «Красная шапочка» (1817), «Жанъ Парижскій» (1819), «Новый помѣщикъ» и «Бѣлая дама» (1825) и «Двѣ ночи» (1834).

III. ФРАНЦУЗСКІЕ АКТЕРЫ, РЕПЕРТУАРЪ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ.

Подобно тому какъ въ петербургской Французской оперѣ конца XVIII вѣка блестѣло имя прекрасной актрисы и пѣвицы Шевалье, такъ въ возобновленной въ 1802 г. французской труппѣ главной притягательной силой была Филисъ-Андріё, «необыкновенный талантъ» которой восторгалъ и придворныхъ меломановъ, и публику, и тогдашнихъ газетныхъ хроникеровъ. Вокругъ нея группировались остальныя силы болѣе или менѣе талантливыхъ пѣвцовъ-актеровъ (именно только при такомъ соединеніи пѣвца и актера и могла процвѣтать тогдашняя опера-водевиль), ограниченное число которыхъ вначалѣ (пѣвицы Филисъ-Бертень и Меесъ, пѣвцы—Сенъ-Леонъ, Дюмушель и Меесъ) постепенно расширялось. Вотъ приблизительный списокъ артистовъ, состоявшихъ во французской оперѣ или участвовавшихъ въ ея представленіяхъ этого періода:

Артисты—*Андріё* (1802—1812 [1]), *Ведель* (1808), *Дальмасъ* (1806—1808), *Деменьи* (1808), *Деспесси* (до 1812), *Дюкроаси* (1806—1812), *Дюмушель* (1802—1805), *Клапаредъ* (1804—1806), *Лавильяръ* (1805), *Ларошъ* (1808), *Францъ Лизьеръ* (1804—1812), *Меньелъ* (1808—1811), *Анри Меесъ* (1802—1812), *Монготье* (1805—1806), *Сенъ-Леонъ* (1806), *Филисъ* (1806), *Флеріо* (режиссеръ [2]) (1805—1809), *Фрожеръ* (1806—1812), *Шато-Форъ* (1806).

Артистки — *Филисъ-Андріё* (1802—1812), *Бальи* (1805), *Филисъ-Бертень* (1802—1812), *Бонне* (1806—1812), *Вальвиль* (до 1812), *Фрожеръ*-

---

[1]) Даты службы ихъ во французской труппѣ показываются на основаніи упоминаній въ современныхъ источникахъ.

[2]) До него «интендантомъ» французской труппы былъ *Гальяръ*; послѣдній одновременно былъ также учителемъ французскаго языка въ Театральномъ Училищѣ.

Вальвиль (до 1812), *Ксавье* (1805—1812), *Марія Меесъ* (комическія роли, 1802—1812), *Монготье* (1805—1806), *Туссенъ-Мезьеръ* (1806—1812), *Фюзи* (дебютировала въ 1808), *Шерго-Бюрсе* (1808), *Эвра* (1808—1812).

Въ «Лѣтописи» П. Арапова встрѣчаются лишь немногія отрывочныя свѣдѣнія о дѣятельности французской труппы. Такъ, подъ 1805 г. онъ сообщаетъ, что «французская труппа играла по большей части въ Маломъ театрѣ и иногда пополамъ съ русскими артистами» (въ Большомъ). Подъ 1810 г. сообщаетъ: «31 декабря, послѣ французскаго спектакля, сгорѣлъ Большой театръ и всѣ спектакли (въ томъ числѣ *французской* оперной и драматической труппы) стали даваться въ *Маломъ* театрѣ и *Новомъ*, вновь построенномъ въ нанятомъ домѣ Молчанова (бывш. Кушелева) на Дворцовой площади». Между этими двумя датами мы встрѣчаемъ только однажды болѣе подробное извѣстіе о французской труппѣ: «Въ октябрѣ 1808 г. продолжались дебюты вновь ангажированныхъ французскихъ актеровъ (дебютировалъ Ведель въ роли Танкреда, знаменитые Деглиньи, Ларошъ, актрисы Эвра, Шери-Бюрсе, актеры Гранвиль, Менвьель и проч.); въ ту пору иностранныя труппы были отличныя. Императоръ Александръ Павловичъ, въ бытность свою за границею, самъ замѣтилъ многихъ драматическихъ артистовъ и пѣвцовъ и приказалъ пригласить нѣкоторыхъ изъ нихъ въ Петербургъ, для разныхъ амплуа, и въ то же время велѣлъ составить труппу для Москвы. Иностранцы имѣли свои опредѣленные дни для представленій на обоихъ театрахъ».

Къ этимъ свѣдѣніямъ можно прибавить два современныхъ извѣстія, дающихъ краткую характеристику французской оперной труппы. Первое изъ нихъ сообщаетъ *Луиза Фюзи* (Fusil) въ «Воспоминаніяхъ французской актрисы о Петербургѣ и Москвѣ, 1806—1812» [1]) — «Госпожа Филисъ-Андріё пользовалась тогда общею любовью публики. Дарованія ея такъ извѣстны, что нѣтъ надобности упоминать о первыхъ этой артистки на

---

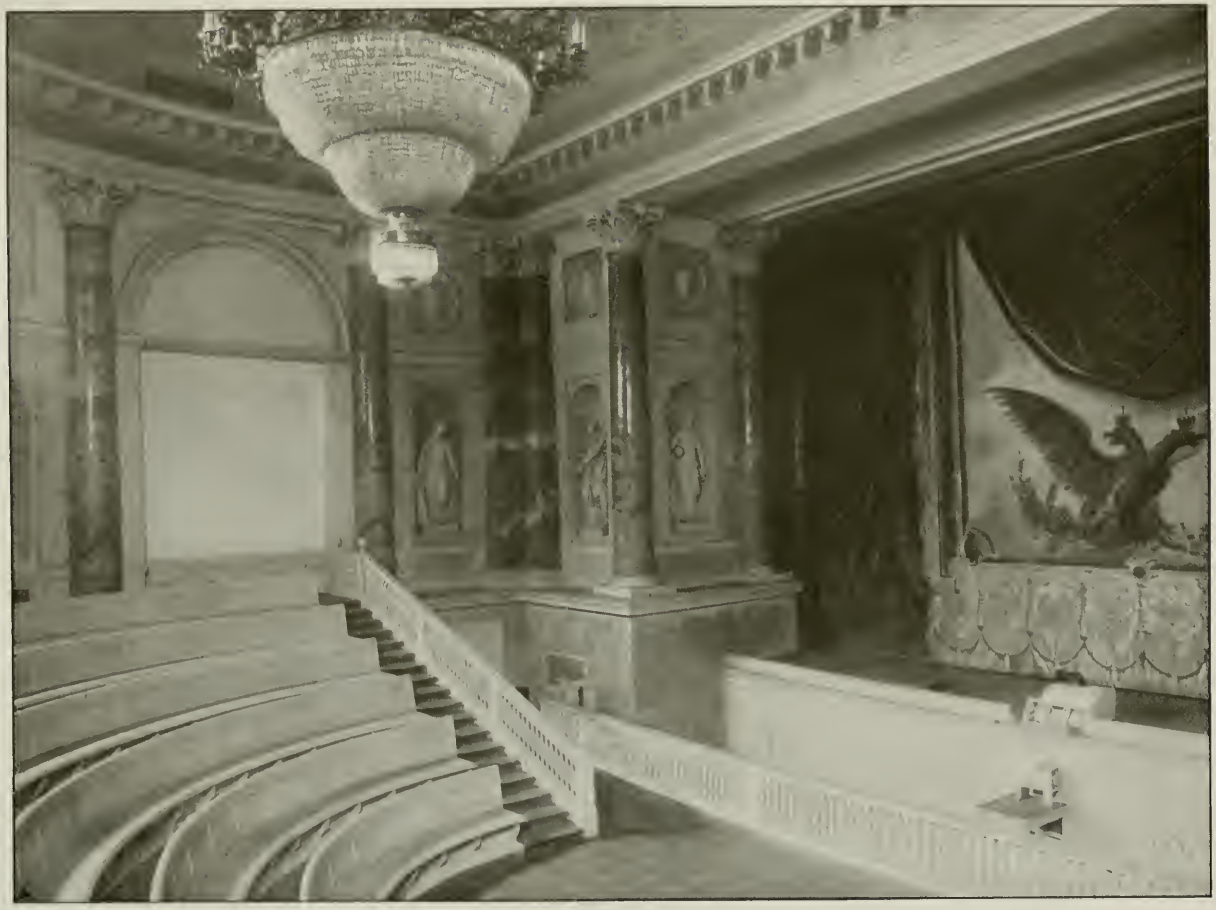
[1]) Напечатаны въ «Репертуарѣ Русскомъ и Пантеонѣ всѣхъ европейскихъ театровъ» на 1842 г. И. Песоцкаго (т. XXII); Луиза Фюзи сама, какъ извѣстно, находилась одно время въ этой труппѣ.

сценѣ. Кто изъ ея современниковъ не знаетъ, какъ счастливо создала она роль Кези въ *Калифѣ Багдадскомъ* и роль субретки въ *Тетушкѣ Аврорѣ*. Сестра г-жи Филисъ, г-жа Бертень, весьма замѣчательная драматическая актриса, вышла во второй разъ за Боальдье. Знаменитый композиторъ сей написалъ въ Россіи нѣсколько прелестныхъ оперъ, привезенныхъ имъ во Францію, напр., *Опрокинутыя кареты* (Les voitures versées), *Молодую сердитую женщину* (La jeune femme colère), *Одного за другого* (L'un pour l'autre), *Телемака*. Въ этой послѣдней піесѣ, г-жа Бертень была превосходна въ роли Калипсо, а Филисъ-Андріё очень граціозна въ роли Эвхарисы, которую пѣла восхитительно... Современники помнятъ, конечно, и артистовъ комическихъ, Дюкрусси, Деглиньи, игравшаго благородныхъ отцовъ, Калана, очень хорошаго комика, и другихъ».

Еще интереснѣе отзывъ о нѣкоторыхъ членахъ французской оперы хроникера «Драматическаго Вѣстника» (1808 г., № 61), по словамъ котораго Филисъ-Андріё «по шестилѣтнемъ пребываніи въ одномъ городѣ [1]), хотя и представлялась очень часто глазамъ одной публики, однако же прелестію своего пѣнія и пріятною живостію игры все еще привлекаетъ и восхищаетъ зрителей. Кажется, что ея голосъ и дарованіе получаютъ ежедневно новую силу и прелесть! Въ послѣднее представленіе, передъ отъѣздомъ своимъ въ Москву, она играла въ операхъ: *Адольфъ и Клара* и *Калифѣ Багдадскомъ*; сколько уже разъ представляла она роль *Клары* и *Кезіи*; но ее слушали и восхищались ею, какъ актрисой, показавшейся въ первый разъ на сценѣ. Выходя изъ театра, я слышалъ повтореніе сихъ словъ: она никогда не пѣла такъ прелестно! она никогда не была такъ мила! Однако, сіи слова были слышны и прежде послѣ представленій, украшенныхъ дарованіемъ этой прелестной пѣвицы. Она насъ оставляетъ на нѣсколько недѣль, чтобы восхищать своимъ искусствомъ древнюю нашу столицу... Гг. *Андріё*, *Меесъ*, *Дальмасъ* и *Андре* и г-жи *Бертень* и *Меесъ*

---

[1]) Очевидно, въ Петербургѣ. Въ этомъ сообщеніи интересенъ еще фактъ, сообщаемый хроникеромъ, о предстоявшихъ *гастрольныхъ* спектакляхъ французской оперы въ Москвѣ въ 1808 г.



ѣдутъ также въ Москву, чтобы дать тамъ нѣсколько представленій и пріятно занять Московскую публику въ ожиданіи новой французской труппы, выписанной для тамошняго театра».

Дальнѣйшія извѣстія о французской оперѣ мы находимъ въ отзывахъ современныхъ журнальныхъ хроникеровъ, изрѣдка обращавшихъ вниманіе и на французскій театръ. Наряду съ этими отзывами здѣсь приводится, къ сожалѣнію лишь отрывочный, репертуаръ французской оперы эпохи Александра I, насколько его удалось покуда установить по разнымъ источникамъ (1805—1810 г.).

1804 *годъ*, 5 марта, «Алина, королева Голкондская» *Боальдье* (давалась также въ ноябрѣ 1805 г.).

1805 *годъ*, 24 апрѣля, Большой театръ, «Молодая сердитая женщина» *Боальдье*.—12 іюля «Евфрозина и Корадинъ или Исправленный тиранъ», оп. въ 3 д. *Мегюля*. Въ журналѣ «Сѣверный Вѣстникъ» находимъ слѣдующую рецензію: «Музыка г. Мегюля прекрасна. Роль Евфрозины играла г-жа Филисъ-Андріё; довольно наименовать эту актрису, чтобы представить себѣ, какъ играна роль Евфрозины, которая должна ловкостію и прелестями своими смягчить тирана; къ прелести игры она присоединила еще прелесть пѣнія... Роль графини играла г-жа Бертень, а роль Корадина (тиранъ, по словамъ хроникера—«ужасъ всѣхъ подданныхъ») г. Андріё довольно поразительно. Г-жа Бальи, кажется, слишкомъ робка и не имѣетъ никакой игры».

Вслѣдъ за «Евфрозиной и Корадиномъ» лѣтомъ же была поставлена опера *Саккини* «Эдипъ въ Колоннѣ», о которой также находимъ замѣтку въ томъ же «Сѣв. Вѣстн.». Авторъ послѣдней, разбирая, главнымъ образомъ, либретто, находитъ, что все, чѣмъ эта французская опера имѣетъ успѣхъ, «занято изъ греческой софокловой трагедіи... Несмотря однакожъ на сіи упреки, которые сдѣлать можно французскому поэту, характеръ данный имъ Антигонѣ и удивительная музыка Саккини поставятъ сію оперу въ числѣ лучшихъ лирическихъ сценъ. Въ послѣдній разъ роль Эдипа игралъ г. Лавильяръ, актеръ прекрасный, роль Полиника — г. Дюмушель,

также заслуживающій похвалы и по голосу, и по игрѣ, роль Антигоны—г-жа Бертень». («Сѣв. Вѣст.» 1805, VII).

Въ августѣ, послѣ поста, французскій театръ открылся двумя операми *Мегюля*—героической оперой «Стратониса» и оперой-водевилемъ «Подложный кладъ»; обѣ на текстъ Гофмана. Хроникеръ «Сѣв. Вѣстн.» (№ VIII), разбирая содержаніе «Стратонисы» замѣчаетъ, что въ ней «страсти мало имѣютъ силы, или можетъ быть это происходитъ отъ того, что онѣ со стороны актеровъ требуютъ болѣе искусства для ихъ выраженія. Безъ прекрасной музыки Мегюля не имѣли бы, кажется, дѣйствія сіи безпрерывныя короткія выраженія и вздохи; при томъ и пѣніе г-дъ *Андріё* и *Клапареда* мало занимаетъ».—Что касается слѣдующей оперы: «Подложный кладъ или опасно подслушивать у дверей», то, по мнѣнію хроникера, «эту оперу будутъ долго слушать съ удовольствіемъ. Музыка, пѣніе, игра актеровъ и самая піеса занимаютъ безъ утомленія». Разсказавъ содержаніе «Клада», хроникеръ добавляетъ: «въ сей піесѣ много комическаго... Сребролюбіе Жеронта... весьма хорошо выражается г-мъ *Флеріо*, какъ искусно напримѣръ изображаетъ онъ жадность къ богатству, когда поетъ арію:

Ah! quel bonheur!
Ah! quelle ivresse!
Je crois déja rouler sur l'or,
Je crois tenir l'heureux tresor
Mon oeil voit etc.

Г. Андріё также очень забавенъ въ этой піесѣ, а г-жа *Филисъ* (игравшая роль Лусиліи) удивляетъ и восхищаетъ, когда поетъ: *En vain le coeur veut se défendre* и пр. Какое сходство съ флейтою въ ея голосѣ! это совершенная флейта или превосходитъ ее, ибо оживленный голосъ несравненно сильнѣе имѣетъ дѣйствіе—магіи неодушевленной. Опера сія переведена уже и на русскій языкъ г. Ильинымъ».

Въ сентябрѣ были поставлены также двѣ оперы: «L'intrigue aux fénètres» 1 актная опера въ прозѣ (либретто Dupaty) *Николо* и 3-хъактная «D'Au-

berge en auberge», того же автора, музыка *Тарши*. Хроникеръ «Сѣв. Вѣстн.» находитъ обѣ пьесы весьма забавными и отмѣчаетъ успѣхъ исполнителей (очевидно во второй изъ нихъ): выразительную и трогательную игру *Ксавье* (Меропа) и *Бертень*, которая привела публику въ восхищеніе въ Нинѣ и, по окончаніи пьесы, была вызвана продолжительными рукоплесканіями. Въ одномъ изъ слѣдующихъ выпусковъ «Сѣв. Вѣстн.», хроникеръ снова возвращается къ первой оперѣ (L'intrigue aux fénètres) и добавляетъ: «сію оперу одушевляетъ тревога въ домѣ, входы по лѣстницѣ любовника; появленіе множества лицъ изъ окошекъ, крикъ, приходъ стражи; но ничто къ тому не способствуетъ какъ веселая, живая и легкая музыка. Въ сей піесѣ отличаются каррикатурною игрою г-нъ *Монготье;* г-жа *Монготье* и г-нъ *Дюмушель*—пѣніемъ».

Въ октябрѣ были поставлены оперы «L'amoureuse de quinz ans» (Пятнадцатилѣтній любовникъ) *Мартини*, «La fête da la cinquantaine» (Праздникъ пятидесятилѣтія) *Дезэда* и опера «Роза и Коласъ» *Монсиньи*. По словамъ хроникера «Сѣв. Вѣстн.»,—«содержаніе первой піесы очень не ново и произвело въ публикѣ роптаніе. Такія піесы, говорили многіе, играютъ въ училищахъ... Г-жа *Меесъ* и г-нъ *Монготье* весьма забавны въ этой піесѣ». «Опера: *Пятидесятилѣтній праздникъ,* сказать въ короткихъ словахъ, очень *назидательна!!!*». Что касается старинной одноактной оперы Монсиньи, то хроникеръ находитъ, что въ «ней всѣ дѣйствующія лица подобраны очень удачно; г-жа *Меесъ* была самая смѣшная деревенская каррикатура; дрожаніе ея весьма счастливо подражаетъ голосу старухи. Г-нъ *Дюмушель* свѣтлымъ, плавнымъ и томнымъ пѣніемъ заставляетъ задумываться; г-жа *Филисъ* въ этотъ разъ была безпритворная деревенская любовница; *Меесъ*—какъ всегда почти въ другихъ операхъ, отличался своею ловкостію и искусствомъ».

1806 *годъ*. Свѣдѣнія о репертуарѣ также достаточно полны, въ противуположность слѣдующему 1807 г., о которомъ, благодаря отсутствію журналовъ, слѣдившихъ за театральною жизнью, извѣстій не сохранилось. 16 апрѣля 1806 г., вмѣстѣ съ оперой *Боальдье* «Un tour de

soubrette», была поставлена, для дебюта актера Филисъ, одноактная опера въ прозѣ «La soirée orageuse» *Далейрака*. Дебютантъ выступилъ въ роли Анжелико; въ немъ, по отзыву хроникера журнала «Лицей», «есть таланты, обѣщающіе много для ролей простячковъ».

Въ маѣ и іюнѣ были поставлены: 1-актная опера водевиль «Le tableau des Sabin» (картина похищенія Сабинянокъ), музыка *Девьеля*, и французская опера *русскаго* композитора *Титова*. Что касается первой изъ нихъ, то хроникеръ находитъ, что «соли и шутокъ довольно въ сей оперѣ; сходство картины похищенія Сабинянокъ, съ дѣйствительнымъ похищеніемъ Лоры, и обманъ, какъ Лора уведена съ глазъ у Фаде, отмѣнно забавенъ. Самыя веселыя роли въ этой піесѣ—слуга Ферми, котораго игралъ г. *Фрожеръ* прекрасно; роль Фаде, которую игралъ г. *Монготье*, также весьма хорошо; роль г-жи Дюбрайль, которую играла г-жа *Меесъ*; роль Лоры—г-жа *Бертень*; роль г-жи Фирманъ—г-жа *Бонне*».

Болѣе подробно останавливается хроникеръ на второй оперѣ. «Французскіе актеры, пишетъ онъ, даютъ намъ піесы новыя, ежели не потому, что онѣ недавно сочинены, то по крайней мѣрѣ потому, что въ первый разъ ими сыграны. Между прочимъ въ нынѣшнемъ мѣсяцѣ сыграна была въ Русскомъ вкусѣ и изъ русскихъ анекдотовъ почерпнутая *Tatiana, ou la jeune paysanne des montagnes de Vorobyoff (Татьяна или молодая крестьянка съ Воробьевыхъ горъ)*, опера въ двухъ дѣйствіяхъ, сочиненная французскимъ актеромъ г-мъ *Клапаредомъ*, а на музыку положенная Г. *Т.* [1]). Мельтонъ, богатый молодой дворянинъ, по случаю увидѣвъ на Воробьевыхъ горахъ Татьяну, дочь стараго солдата Симона, влюбляется въ нее. Татьяна была невѣста Филиппа, московскаго мѣщанина. Мальтонъ хочетъ отнять у него; сей съ отчаянія бросается въ рѣку; его вытаскиваютъ; Мельтонъ, переломивъ сердце, за вѣрную любовь Филиппа къ Татьянѣ награждаетъ ихъ деньгами и любовники соединяются. Русскія пляски, игрища и національныя пѣсни гребцовъ, ѣдущихъ на шлюпкѣ,

---

[1]) А. Н. Титовъ (1769—1827).

болтанье Марѳы, старой разскащицы, простосердечіе Татьяны и пламенная, безпрерывная любовь Филиппа одушевляетъ эту піесу. Г-жа *Филисъ-Андріё* играла роль Татьяны—совершенно русская крестьянка. Г-жа *Меесъ* настоящая деревенская болтунья».

Въ іюлѣ была поставлена новая 1-актная опера «La danse interrompue» (неизвѣстнаго автора), которая, по словамъ хроникера «Лицея», «осмѣиваетъ глупость тѣхъ стариковъ, которые занимаются забавами молодыхъ людей, каково например танцованье. Г-жа *Меесъ* и г-нъ *Дюкроаси* прекрасныя каррикатуры! но при игрѣ сей піесы вспоминаешь послѣднюю половину отвѣта Боссюэтова Людовику XIV, который спрашивалъ его мнѣнія о театральныхъ зрѣлищахъ: *il y a de grands exemples pour nous*, сказалъ сей ораторъ, *et des raisonnements invincibles contre*».

Въ августѣ, послѣ открытія осенняго сезона, была поставлена опера-водевиль *Дезэда* «Le pot de fleurs; въ которой «горшокъ съ цвѣтами падаетъ на плечо одного офицера и служитъ матеріею для оперы». Разсказавъ подробно сюжетъ пьесы и не упомянувъ о ея музыкѣ и исполнителяхъ, хроникеръ «Лицея» возмущенно добавляетъ: «въ семъ сочиненіи не соблюдена благопристойность въ обхожденіи».

Въ сентябрѣ ставится извѣстная опера *Керубини* «Les deux journèes», которую, по словамъ того же хроникера, «одушевляетъ не только пѣніе г-жъ *Филисъ-Андріё*, *Бертень* и *Монготье* и игра ихъ и г-на *Меесъ*, но и превосходная музыка г-на Керубини».

15 октября 1806 г. съ большимъ успѣхомъ впервые была представлена 1-актная опера *Мегюля* «Уѳалъ и Мальвина» (Uthal), либреттистъ которой, Сенъ-Викторъ, взялъ сюжетъ изъ одной изъ «Пѣсенъ Оссіана». Хроникеръ «Лицея» очень хвалитъ содержаніе и обработку текста и добавляетъ «Музыка къ сей оперѣ богатая, гармоничная и ученая; она совершенно согласуетъ съ предметомъ, мѣстнымъ положеніемъ и тономъ дѣйствующихъ лицъ.—Г. Мегюль отказался въ сей оперѣ употребить скрипку въ оркестрѣ; однѣ квинты на мѣсто ея тутъ слышны; также употреблены арфы, басы и духовые инструменты. Отъ сего сочиненіе музыки въ своей

цѣлости сдѣлалось торжественнѣе; ея гармонія важнѣе и задумчивѣе. Знатоки говорятъ, что таковое предпріятіе достойно было остроумнаго и одареннаго геніемъ человѣка, который никогда не влечется ни по чьимъ слѣдамъ, чтобъ съ робостію идти по проложеннымъ стезямъ, отъ коихъ не смѣетъ удалиться толпа молодыхъ списчиковъ и рабскихъ подражателей [1]). Надобно почувствовать, что въ столь важномъ сочиненіи, какъ *Уѳалъ*, въ коемъ съ начала до конца владычествуетъ горесть, отчаяніе, бѣшенство и мщеніе; въ коемъ дѣйствіе происходитъ въ бурную ночь, въ пустомъ лѣсу, нужна была музыка унылая, приличная мѣсту и лицамъ; и здѣшними музыкантами мысль Мегюля выражена была къ удовольствію публики. Но ни г. *Шатофоръ* въ роли Лормора; ни г. *Андріё* въ роли Уѳала; ни г. *Сенъ-Леонъ* въ роли Уллиса не произвели въ оной выгоднаго впечатлѣнія. Одна г-жа *Бертень* нѣсколько поддерживала піесу томною и пріятною игрою».

Въ октябрѣ же дебютировала г-жа *Фюзи* въ комедіи «Открытая война» и въ оперѣ *Гретри* «Ревнивый любовникъ» въ роли Жасенты, но, по словамъ «Лицея», «передъ г-жею *Филисъ*, достоинства ея примѣтно помрачились. Публика рукоплескала ей съ восхищеніемъ въ первой піесѣ; а въ послѣдней съ сожалѣніемъ внимала слабому, хотя гибкому, пріятному и ученому ея голосу».

Въ декабрѣ были поставлены «Телемакъ» *Боальдье* (19 декабря Большой театръ) [2]), 3-хъактная опера *Далейрака* «Гулистанъ» и въ концѣ

---

[1]) Возможно, что авторъ рецензіи намекаетъ здѣсь на Боальдье, въ особенности на его «оперно-водевильное» производство.

[2]) Объ успѣхѣ «Телемака» и двухъ главныхъ исполнительницъ оперы (Филисъ-Андріё и Бертень) было сказано выше. Въ запискахъ русской артистки («Музык. и Театр. Вѣстникъ», 1857 г.) сохранились слѣдующія, не лишенныя интереса, подробности о постановкѣ этой оперы Боальдье. Анонимный авторъ этихъ «Картинокъ прошедшаго» разсказываетъ объ одной вставной мимической сценѣ въ «Телемакѣ». «Калипса, желавшая помѣшать Улиссу отправиться въ Итаку, призываетъ къ себѣ на помощь Эола. Онъ выходитъ, ведя за собой на привязи четыре вѣтра, и, по приказанію Калипсы, спускаетъ ихъ. Освободившись отъ оковъ, они, какъ бѣшенные, бѣгаютъ по сценѣ, размахивая огромными крыльями. Эффектъ былъ удивительный, и фигуранты, представлявшіе вѣтры, такъ хорошо и естественно дѣлали свое дѣло,

1806 или въ началѣ 1807 г. «Любовь и тайна» *Боальдье*. Хроникеръ «Лицея» сообщаетъ, что «содержаніе новой оперы *Гулистанъ* занято изъ *Тысячи и одного дня*... Главное дѣйствующее лицо въ продолженіи всѣхъ трехъ дѣйствій до послѣдней минуты волнуется между страхомъ и надеждою, между счастливыми и несчастливыми приключеніями, не нарушая ни на минуту его характера и философіи. Г. Далейракъ сочинилъ музыку сей оперы на тѣхъ правилахъ, въ каковыхъ подали ему примѣръ Монсиньи и Гретри, т. е. совершеннымъ сліяніемъ ея съ колоритомъ Поемы, такъ что не возможно ни словами обойтись безъ музыки, ни музыку примѣнить къ другимъ предметамъ. Роль Гулистана играетъ г. *Клапаредъ;* Тагера г. *Меесъ*; Короля Самаркандскаго г. *Андріё*; Дилары г-жа *Филисъ-Андріё*, по обыкновенію болѣе или менѣе занимательно».

Этотъ краткій отзывъ—послѣдній, который мы можемъ привести о французской оперѣ. «Лицей», смѣнившій въ 1806 г. «Сѣверный Вѣстникъ», въ декабрѣ того же года прекратился. Черезъ два года появился въ Петербургѣ новый журналъ «Драматическій Вѣстникъ», но въ немъ можно найти только одну, интересную для насъ, рецензію—объ «Опрокинутыхъ повозкахъ» Боальдье, уже раньше приведенную въ настоящей статьѣ. Благодаря этому, покуда вовсе нѣтъ возможности установить репертуаръ французской оперы 1807—1811 гг., съ небольшимъ исключеніемъ въ 1808 и 1810 гг., когда были поставлены слѣдующія оперы:

Въ **1808** *г.* «Опрокинутыя повозки» *Боальдьё* (14 апрѣля), «Адольфъ

что не только зрителямъ, но и намъ, до самой глубины знающимъ тайны всѣхъ подобныхъ эффектовъ, казалось, что широкія крылья ихъ вѣютъ холодомъ, и по тѣлу пробѣгала невольная дрожь. Въ этой же пьесѣ была и другая сцена. Малютка, воспитанница Азарова, представляла Вакха. Она была въ легкой синей туникѣ и вѣнкѣ изъ виноградныхъ листьевъ, перемѣшанныхъ съ гроздьями. Сама она была румяная, кругленькая дѣвочка, съ пухлыми щеками, и роль свою исполняла неподражаемо. Потягивая вино изъ золотого кубка, она съ улыбкой любовалась плясками менадъ, мало-по-малу отдаваясь вліянію охмѣляющаго напитка. Граціозно пошатываясь, расхаживала она по сценѣ, и наконецъ, въ изнеможеніи, склонившись головой на руку одной изъ менадъ, засыпала, не выпуская изъ рукъ кубка... Ее уносили при громѣ восторженныхъ рукоплесканій. Сцена эта была на самомъ дѣлѣ прелестная».

и Клара» 1-актная опера *Далейрака* (въ заглавной партіи—Филисъ-Андріё), «Калифъ Багдадскій» *Боальдьё* и «Принцесса Вавилонская» *Штейбельта.* Послѣдняя опера имѣла успѣхъ и была первымъ произведеніемъ, поставленнымъ въ Петербургѣ подъ личнымъ управленіемъ композитора, который, по отъѣздѣ Боальдье въ Парижъ, и занялъ его мѣсто дирижера въ петербургской французской оперѣ.

Въ **1810** *г.*—«Одна шалость» 2-актная опера *Мегюля* и его же «Аріодана», «Саржино» *Штейбельта* и «Любовное свиданіе» *Изуара.*

Вотъ все, что покуда намъ удалось собрать объ артистахъ и репертуарѣ французской оперы въ Петербургѣ временъ Боальдье. Эти извѣстія обрамляютъ главнымъ образомъ время 1805—1808 гг.—едва ли не лучшій періодъ французской оперы у насъ. Тучи, постепенно заволакивавшія политическій горизонтъ Россіи, стали замѣтнѣе и на театральномъ горизонтѣ, по свидѣтельству С. В. Танѣева. Въ концѣ 1809 г. нѣкоторые изъ членовъ французской оперы (въ томъ числѣ режиссеръ Флеріо, супруги Меесъ и дочь ихъ Бонне) «пожелали воспользоваться возвышавшимся значеніемъ въ Европѣ своей націи» и не только потребовали прибавки, но и поставили особыя условія относительно выслуги пенсіи. Аппетиты ихъ не были удовлетворены и, напротивъ, черезъ полтора года французская труппа была распущена, а опера—навсегда упразднена.

С. В. Танѣевъ въ I вып. своихъ очерковъ «Изъ прошлаго Имп. театровъ» разсказываетъ, что къ концу 1812 года общественное мнѣніе Россіи было до того возбуждено противъ французовъ, что французскіе спектакли не могли быть даваемы. 19 ноября 1812 г. А. Л. Нарышкинъ послалъ слѣдующій приказъ конторѣ Императорскихъ театровъ: «Препровождая при семъ полученный мною Высочайшій Его Императорскаго Величества рескриптъ объ увольненіи французской труппы—предлагаю по полученіи сего немедленно сдѣлать надлежащее распоряженіе». Рескриптъ Государя отъ 18 ноября былъ слѣдующаго содержанія:

«Александръ Львовичъ. По настоящимъ обстоятельствамъ находя французскую труппу не нужною, повелѣваю всѣхъ актеровъ и актрисъ,

какъ по здѣшнему, такъ и по московскому театрамъ оную составляющихъ изъ службы моей отпустить, удовлетворивъ ихъ по настоящее число жалованьемъ. Относительно же тѣхъ, которые, на основаніи постановленія 28 декабря 1803 г. о театральныхъ артистахъ, выслужили срокъ для полученія пенсіоновъ назначенные, далъ я повелѣніе управляющему кабинетомъ о производствѣ слѣдующимъ пенсіоновъ. Впрочемъ пребываю вамъ благосклонный *Александръ*».

Указомъ, даннымъ въ тотъ же день Кабинету, повелѣно было производить въ пенсіонъ треть тѣхъ окладовъ, которые они получали до увольненія ихъ со службы. Списокъ артистовъ, приложенный при указѣ и уволенныхъ съ пенсіей, сообщаетъ намъ имена артистовъ дослужившихъ въ казенной французской оперѣ до момента ея упраздненія; это были: актеры *Андріё*, *Деглиньи*, *Дюкроасси*, *Фр. Лизьеръ*, *Анри Меесъ* и *Фрожеръ;* актрисы: *Филисъ-Андріё*, *Бертень*, *Бонне*, *Вальвиль*, *Фрожеръ-Вальвиль*, *Ксавье*, *Туссенъ Мезьеръ*, *Марія Меесъ* и *Эвра*. При увольненіи ихъ было Высочайшее повелѣно выдать проѣздныя деньги только неполучившимъ пенсіона, а остальнымъ предоставить на выборъ—получить проѣздныя деньги, или назначенные имъ пенсіоны.

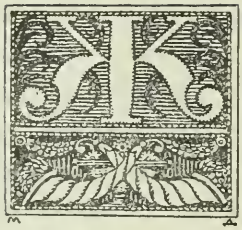
Увольненіе французской труппы скорѣе походило на высылку, и въ этомъ отношеніи вполнѣ дополняетъ характерную картину «настроенія» русскаго общества въ 1812 г., такъ жизненно набросанную Пушкинымъ въ «Рославлѣ»: «Свѣтскіе балагуры присмирѣли; дамы струхнули. Гонители французскаго языка и Кузнецкаго моста взяли въ обществахъ рѣшительный верхъ и гостиныя наполнились патріотами. Кто высыпалъ изъ табакерки французскій табакъ и сталъ нюхать русскій; кто сжегъ десятокъ французскихъ брошюрокъ; кто отказался отъ лафита и принялся за кислыя щи. Всѣ заклялись говорить по-французски; всѣ закричали о Пожарскомъ и Мининѣ и стали проповѣдывать народную войну, собираясь на долгихъ отправиться въ Саратовскія губерніи»...

Вмѣстѣ съ французскимъ табакомъ, лафитомъ, языкомъ, былъ изгнанъ и французскій театръ у насъ. Правда скоро, по окончаніи войны, онъ былъ возстановленъ въ своихъ правахъ, но французская опера у насъ болѣе не возродилась.

О „ГАМЛЕТѢ“ НА СЦЕНѢ.

ТАДЕУША НАЛЕПИНСКАГО.

I.



ИВЯ въ Петербургѣ нѣсколько зимъ, я не разъ удивлялся непропорціональности симпатій петербуржца къ различнымъ формамъ живаго искусства. Мнѣ кажется, смѣло можно утверждать, что львиная доля культурныхъ интересовъ петербургскаго интеллигента — это музыка и театръ. Ни одна выставка не посѣщается тамъ такъ усердно, какъ симфоническіе концерты; ни одинъ художникъ, свой, или заграничный, не можетъ разсчитывать на столь энтузіастическій пріемъ, въ какомъ заранѣе увѣрены Дузэ или Дунканъ, Гофманъ или Никишъ. И только косвенно, по поводу, увлекается петербургскій покровитель музъ, или жрецъ Аполлона, тѣмъ или другимъ художникомъ, чаще всего въ связи съ какой нибудь новой постановкой въ одномъ изъ модернистскихъ театровъ. Художники сами такъ любятъ театръ и такъ животрепещатъ надъ его путями, что готовы брать на расхватъ все, что попало, и декорируя на разные лады шаблонный драматическій остовъ (напр. «Жизнь Человѣка»), способны творить изъ ничего прекрасныя, полныя отвлеченнаго смысла картины. Наконецъ, актеры русскіе, напр. артисты Московскаго Художественнаго театра, удивляли Европу (весною 1906 г.) своимъ подвижническимъ культомъ «внутренней музыки». Какъ извѣстно, Станиславскій сотворилъ кумира въ образѣ отвлеченной художественной цѣлости. Ни въ одномъ центрѣ Европы, во всемъ прочемъ столь далеко позади себя оставившей Петербургъ и Москву, не найти столь вдохновенныхъ (на ряду, впрочемъ, съ самодурствующими) новаторовъ сцены, синтетиковъ сценическаго искусства и т. п., сколько насчитываютъ ихъ столицы Россіи. И если русское общество съ точки зрѣнія его самого,

по словамъ «кающихся дворянъ» и иныхъ самообличителей, въ общемъ еще акультурно, то европеецъ, объективно созерцая его художественныя исканія въ сферѣ «театра будущаго», долженъ признать русскіе почины послѣднихъ лѣтъ безусловнымъ симптомомъ высокихъ требованій, глубокой вдумчивости, широкихъ мечтаній. Но всѣмъ этимъ обусловливается всякая творческая эволюція. Находясь на истинномъ пути [1]), идеологи театра въ Россіи не только пріобщаются, но и создаютъ, творятъ въ области общечеловѣческой культуры.

Итакъ, есть съ кѣмъ поговорить въ Россіи о театрѣ. Наводненныя злободенщиной, фокусами кинематографовъ, Гран-Гиньолями, перелетными гастролерами, столицы Россіи въ лицѣ многихъ и многихъ театраловъ плачутъ о возрожденіи театра на новыхъ принципахъ. Необходимы радикальныя реформы внутренняго механизма—говорятъ одни; нужна революція театра—увѣряютъ другіе. Вотъ о революціи внутренней, конечно, театра, о степени ея необходимости, о видахъ на успѣхъ мнѣ кажется нелишнимъ подумать всякій разъ, когда «новый» театръ возвращается къ «старому» репертуару. Станиславскій ставитъ «Гамлета». Мнѣ хочется сказать нѣсколько словъ по поводу прошедшей незамѣтно интереснѣйшей книги о Гамлетѣ, польскаго драматурга Станислава Выспянскаго. Не знаю, знакомъ ли широкому кругу русскихъ читателей этотъ виднѣйшій представитель польскаго миѳотворчества, хотя о немъ кое-что по русски и писалось, и насколько мнѣ извѣстно, появились уже переводы нѣсколькихъ его трагедій. Упомянутая книга о Гамлетѣ, до сихъ поръ на мой взглядъ неоцѣненная на родинѣ, даетъ такое обиліе матеріала для преній, столь сильно выталкиваетъ наружу наболѣвшій вопросъ объ артистѣ, о стилѣ, объ исторической вѣрности и внѣисторической условности, что хотѣлось бы хоть вкратцѣ ознакомить съ ней русскаго читателя, не говоря ужъ, конечно, о лицахъ, заинтересованныхъ непосредственно, т. е. о сценическихъ

---

[1]) Мнѣ вспоминаются вышедшія на русскомъ языкѣ книги о театрѣ, напр. «Театръ», сборникъ статей разныхъ авторовъ, изданіе «Шиповника», 1908 г.

дѣятеляхъ. Да не обидится читатель, если я приглашу его прежде чѣмъ взяться за сіе изложеніе Гамлета Выспянскаго—прочесть заново «Гамлета» Шекспира... Это необходимо и не безъ пользы: хорошо бываетъ знать отмѣнно хоть одно классическое драматическое произведеніе со всѣми его деталями, паѳосомъ, уклоненіями въ сторону, оріентироваться въ его динамикѣ, не пропускать ошибокъ, подчеркивать противорѣчія и непослѣдовательности. Всякій, кто читалъ когда либо Гамлета, пойметъ, конечно, о чемъ идетъ рѣчь. Дѣло не въ филологическихъ изслѣдованіяхъ, не въ шекспирологіи, въ коей столь стильны нѣмецкіе ученые или maestro Сальвини, а въ личномъ, вдумчивомъ усвоеніи нѣсколькихъ преломляющихся въ этой трагедіи линій. «Гамлета» недостаточно видѣть хотя бы нѣсколько разъ на одной или на разныхъ сценахъ. Его нужно именно время отъ времени прочесть, какъ это сдѣлалъ лишній разъ Выспянскій, принимаясь за свой аналитическій трудъ, несмотря на то, что зналъ трагедію почти всю наизусть. Ибо слишкомъ опасно въ триста лѣтъ послѣ окончательной передѣлки «кровавой трагедіи» (blood tragedy) браться за что либо, написанное о Гамлетѣ и о Шекспирѣ, не отыскавъ себѣ, или, вѣрнѣе, въ себѣ самолично тѣхъ путеводныхъ звѣздъ, за которыми слѣдуетъ неумолимо логическая, нервно мерцающая драма перваго человѣка новаго времени. Какъ непріятно спохватиться, что вдругъ тотъ Гамлетъ, который сталъ нашей кровью и плотью, вовсе не Гамлетъ, т. е. не Гамлетъ Шекспира, а Гамлетъ олимпійца Гете, поставившаго надъ нимъ эпитафій: eine grosse That auf eine Seele gelegt, die dieser That nicht gewachsen ist (большое дѣло, возложенное на душу, не доросшую до него). Ибо «Гете чувствовалъ себя польщеннымъ и не удивлялся, видя себя выше Гамлета; въ самомъ дѣлѣ онъ былъ выше того Гамлета, котораго выявилъ..... Но Гамлетъ не гамлетизируетъ, а мыслитъ...» (Выспянскій, стр. 136).

Сколько читателей, столько должно быть и Гамлетовъ. Нѣтъ бо́льшаго кощунства по отношенію къ самому себѣ, какъ напр., уцѣпившись за выброшенныя тѣмъ же Гете за бортъ заключительныя слова перваго

дѣйствія [1]), стараться окидывать взоромъ ближайшія дѣла датскаго принца, который. будучи живымъ и дѣйствующимъ человѣкомъ всѣхъ эпохъ и всѣхъ націй, умѣетъ превосходно нырять передъ глазами соглядатаевъ его кровавой трагедіи. И все равно, будетъ ли посредникомъ здѣсь геніальный поэтъ и мыслитель, или провинціальный актеръ, размахивающій руками и ревущій, аки туръ. Нельзя поддаваться внушеніямъ извнѣ при столь важномъ дѣлѣ, какъ исканіе въ себѣ чего то сверхъ самого себя, т. е. сверхчеловѣческаго, въ психологическомъ, не ницшеанскомъ смыслѣ слова. Нельзя торговать случайно или намѣренно исторгнутыми лоскутьями мысли, хотя бы они казались и осью дѣйствія. Подумайте, сколько разныхъ, такъ сказать, импрессіонистскихъ міровоззрѣній, этихъ пророчествъ и т. д. можно вывести изъ скомбинированныхъ отрывковъ взаимопротиворѣчащихъ себѣ писаній Ницще?..

Но мы не будемъ болѣе удаляться отъ нашей темы. Осужденіе строительства на фундаментѣ монологовъ или фразъ показалось намъ здѣсь нужнымъ ради высшихъ цѣлей, преслѣдуемыхъ такими писателями, какъ Выспянскій.

Цѣли эти, и въ этомъ суть нашего очерка, примиряютъ, сводятъ на одну плоскость проблему читателя и проблему воспроизводителя дѣйствующихъ и мыслящихъ лицъ, т. е. актера. И тотъ и другой долженъ найти достойную себя форму, удобопонятный языкъ, правдивый, убѣдительный, современный стиль для того, чтобы Гамлетъ вышелъ изъ рамъ геніальнаго портрета, сбросилъ тысячу масокъ, навѣшенныхъ на него наукой и критикой, и сталъ человѣкомъ. *Очеловѣчить* Гамлета—вотъ задача ближайшаго будущаго всякой живой сцены. Добыть изъ него вѣчное и повсемѣстное—вотъ безусловно благодарнѣйшая творческая работа всякаго современнаго сценическаго реформатора.

Является вопросъ: какъ реализировать то отвлеченное, что скрыто въ трагедіи? если театру суждено итти по пути «стилизаціи», т. е. выяв-

---

[1]) Вотъ знаменитая тирада Гёте: The time is out of joint:—O cursed spite, that ever I was born to set it right!

ленія внутренняго содержанія независимо отъ данныхъ, внѣшнихъ формъ, то какъ свернуть на этотъ путь въ «Гамлетѣ», гдѣ внутренняя мысль всей трагедіи созрѣваетъ и прорывается то и дѣло въ рядѣ монологовъ? Съ чего начать «обусловливаніе» этой трагедіи, въ которой на первый взглядъ все такъ математически точно и предусмотрѣно авторомъ, что, казалось бы, остается лишь одинъ методъ «разрѣшенія»: традиція, съ ея строго историческою вѣрностью, съ выборомъ и послѣдовательнымъ подчиненіемъ одному стилю: напр. романскому, архаическому, скандинавскому, бароко, рококо, стилю ранняго и поздняго ренесанса и т. д. Но вѣдь не будетъ тамъ мѣста Гамлету во фракѣ и при шпагѣ, о которомъ упоминаетъ одинъ изъ русскихъ стилизаторовъ [1]). Ибо костюмы такъ же крѣпко держатся за архитектуру и декораціи, какъ послѣднія за общую идеологію постановки. И вотъ всѣ тѣ вопросы, которые могли бы казаться среднему зрителю не по его спеціальности, все то, что онъ привыкъ относить къ той или иной театральной техникѣ, и не задумываясь, хвалить или порицать, сообразуясь съ вынесеннымъ впечатлѣніемъ, вопросы эти подступаютъ къ нему съ новой силой, уже не какъ внѣшняя, эстетическая категорія, а какъ нѣчто, въ чемъ онъ, читатель и идеологъ «Гамлета», долженъ давать себѣ ясный отчетъ, ибо на него падетъ отвѣтственность за ложь или правду творимаго на сценѣ дѣйствія. Вотъ почему сознательнымъ зрителемъ и театральнымъ судьею можетъ быть только сознательный читатель.

И потому, если даже забыть о всей творческой дѣятельности Выспянскаго на сценѣ краковскаго театра, а творчество его здѣсь огромно, останется доступной, и, мало того, обязательной для каждаго интеллигентнаго читателя та мыслевая работа, которая приводитъ польскаго драматурга къ тѣмъ или инымъ положительнымъ сценическимъ, т. е. прикладнымъ результатамъ. Выспянскій борется съ безотчетностью читателя и въ психологическомъ анализѣ Духа (отца Гамлета), его живого портрета

---

[1]) Е. Аничковъ. «Театръ». Книга о новомъ театрѣ. Сборникъ статей. Изд. «Шиповникъ». 1908, стр. 61.

(«убійство Гонзаги»), взаимоотношенія Гамлета къ Фортинбрасу (сыну Норвежскаго короля того же имени, убитаго на дуэли покойнымъ отцомъ Гамлета; отсюда осложненіе трагедіи мести) и т. д., онъ старается возможно непреложнѣе съ точки зрѣнія Шекспира раскрыть всю *логику* драматическаго построенія.

«Каковъ Гамлетъ? Кто такой Гамлетъ? Что думаетъ Гамлетъ? Каково его образованіе и его окружающихъ? Какіе и поскольку высказываются въ Гамлетѣ философіи? Все это совершенно чуждо драмѣ Гамлета и его трагедіи.

Каковъ будетъ *ходъ событій трагедіи,* вотъ что единственно и исключительно можетъ быть, есть и было интереснымъ и достойнымъ вниманія.

Каково будетъ: *построеніе трагедіи Гамлета*, вотъ что единственно можетъ быть, есть и было наиболѣе существеннымъ, это все и это только достойно вниманія.

Ибо ни одна изъ фигуръ трагедіи не можетъ ничего говорить, не будучи нами видѣнной,—увидимъ же мы ее тогда, когда представится случай, а случай предстанетъ тогда, когда она, эта фигура, возьметъ въ руки нить драмы, трагедіи. Тогда мы ее увидимъ; а что она скажетъ, это зависитъ отъ нея и отъ обстоятельствъ.

А потому можно не читать комментаріевъ къ Гамлету, но прочесть «Гамлета»,—и если кто имѣетъ обыкновеніе мыслить—*мыслить*.

Что мыслить?

Это зависитъ отъ читателя и отъ обстоятельствъ, сопутствующихъ его чтенію... (Ст. Выспянскій. Гамлетъ, стр. 86—87).

II.

Изъ приведенныхъ строкъ всякій мало-мальски ознакомленный съ новѣйшими попытками реставраціи правъ актера и зрителя легко замѣтитъ, насколько близокъ взглядъ Выспянскаго на театръ къ идеологіи Вал. Брюсова или Вс. Мейерхольда. Въ самомъ дѣлѣ, книга Выспянскаго о «Гамлетѣ»

есть такой же призывъ къ брюсовской «сознательной условности», какъ и къ мейерхольдовскому «лицедѣйству».

«Сознательная условность» представляется Выспянскому какъ логическая скрѣпа дѣйствія, отторгнутаго отъ мѣста и эпохи. Присматриваясь къ трагедіямъ Шекспира, онъ выдѣляетъ эту красную черту творческаго воображенія автора «Гамлета»; она такъ постоянна, что становится закономъ, а ужъ, конечно, то обстоятельство, что Шекспиръ, играя самъ, и всегда имѣя въ виду своихъ товарищей-актеровъ, съ геніальной простотой одолѣвалъ всѣ безусловныя препятствія со стороны реализма, то, что онъ былъ на сценѣ—у себя дома, творилъ непосредственно и часто *соборно,* должно было прекрасно регулировать развинченный механизмъ сценическаго лицедѣйствія.

«Очень можетъ быть, что когда онъ писалъ Макбета или Лира, онъ имѣлъ въ виду ренесансовый замокъ, а не романскій или деревянный; что когда писалъ Отелло или Венеціанскаго купца, ему трудно было помнить о гондолахъ, т. к. онъ въ Венеціи никогда не былъ. Но всегда онъ мысленно видѣлъ дѣйствительность, воображалъ *дѣйствительность* и лица его драмъ вращались въ его воображеніи на реальномъ фонѣ, хорошо знакомомъ ему, Шекспиру.

Оттого въ его драмахъ нѣтъ никакихъ передержекъ, ни въ ситуаціонномъ планѣ, ни въ чемъ либо другомъ...» (стр. 9). «...Вещи его написаны такъ, что самая безсмысленная декорація не въ состояніи убить текстъ. Болѣе того: этой декораціи можетъ вовсе не быть, и всетаки драма ничего не потеряетъ и впечатлѣніе останется то же самое»... (стр. 10). «...Все, что со временъ Шекспира театръ изволилъ для него сдѣлать въ смыслѣ декорацій, немного стоитъ. Въ лучшемъ случаѣ это богато, и свидѣтельствуетъ о великой любви къ нему и о культѣ, но вовсе не о пониманіи Шекспира. Тотъ, кто бы слѣдовалъ его мысли, и согласно этой мысли пріурочилъ его драму къ ситуаціонному плану какого нибудь существующаго зданія и съумѣлъ *примирить логику архитектуры этого зданія съ логикой шекспировскаго текста*—тотъ могъ бы задумывать декораціи» (стр. 11).

Итакъ, исходная точка всякой возможной стилизаціи, въ прямомъ смыслѣ, т. е. въ смыслѣ снабженія драмы какимъ нибудь стилемъ, пребываетъ внутри самой драмы, въ ея раскрываемой правдѣ. Такъ, напримѣръ, замокъ Эльсиноръ въ «Гамлетѣ» вовсе не важенъ, хотя бы мы и имѣли о немъ точное представленіе (его не имѣлъ самъ Шекспиръ). Но мы знаемъ, что Шекспиръ, взявъ любой замокъ, давалъ ему готовый стиль и, разъ нарисовавъ себѣ планъ чертога, не отступалъ отъ него ни на шагъ. Вотъ почему вмѣсто Эльсинора можно взять любой другой замокъ, лишь бы не былъ нарушенъ шекспировскій законъ логики внутренняго построенія. Эпоха и мѣсто не играютъ роли. Чѣмъ ближе сердцу, чѣмъ доступнѣе уму, чѣмъ понятнѣе глазу, тѣмъ лучше. Выспянскій, не задумываясь, предлагаетъ артистамъ краковскаго театра играть «Гамлета» на фонѣ галлерей и башенъ королевскаго замка Вавеля въ Краковѣ. Онъ намѣчаетъ ситуаціонный планъ дѣйствій датскаго принца въ замкѣ Ягеллоновъ. Вчитавшись въ «Гамлета», нельзя не придти къ заключенію, что ни одинъ штрихъ психологіи дѣйствующихъ лицъ не измѣнится отъ того, будетъ ли лицедѣйствіе разыгрываться въ фантастическомъ Эльсинорѣ или на Кремлѣ. И не въ этомъ, не въ воспроизведеніи обстановки главная причина трудности сценическаго «разрѣшенія» Гамлета, котораго, на нашъ взглядъ, прекрасно можно играть во фракѣ и въ сегодняшней mise en scène. Но «разрѣшить» его самого, живую и единую драматическую личность съ точки зрѣнія драматическаго построенія, т. е. хода событій?

Въ Англіи укрѣпилась традиція, что до сихъ поръ еще никто не сыгралъ Гамлета какъ слѣдуетъ. Въ Англіи—въ строгой, пуританской Англіи, на родинѣ Шекспира, т. е. въ наиболѣе компетентной странѣ, гдѣ существуютъ общества, музеи, библіотеки, посвященные Шекспиру и всему тому, что связано съ его именемъ... Я не думаю, чтобы человѣкъ, знающій хорошо «Гамлета» Шекспира, могъ вынести эстетическое удовлетвореніе высшаго порядка, слѣдя за игрой Сальвини [1]) или Мунэ-Сюлли. Выспянскій,

[1]) Я видѣлъ Сальвини-отца въ «Гамлетѣ» 9 лѣтъ тому назадъ, и какъ ни завидую тѣмъ, кто имѣлъ возможность восторгаться игрою геніальнаго старца въ

интересуясь причиною всеобщей неудовлетворенности бывшими и существующими Гамлетами, ставитъ вопросъ ребромъ: возможно ли *вообще* хорошо сыграть Гамлета? Неужели это вина актеровъ?

«Конечно, актеры могутъ вносить отъ себя много слабыхъ элементовъ, они могутъ многаго не обнаруживать,—но неужели нѣтъ никакихъ погрѣшностей въ самой драмѣ? Ошибокъ и непослѣдовательностей. Хотя бы въ томъ, что эта драма показываетъ дѣйствіе двухъ міровъ. То, что въ *томъ* мірѣ представляетъ точную истину, то въ *этомъ* мірѣ постигается чувствомъ. Гамлетъ долженъ соединить эти два міра» (стр. 20).

«Я думаю»—продолжаетъ Выспянскій,—«что причина дурной игры Гамлета покоится прежде всего въ возможности интерпретировать эту роль.

Долженъ ли Гамлетъ быть студентомъ университета?

Долженъ ли онъ быть принцемъ, стремящимся къ коронѣ?

Философъ ли Гамлетъ, не заботящійся о коронѣ и не знающій, что съ ней дѣлать, въ случаѣ если бы она и власть попали въ его руки?

Или, быть можетъ, онъ—художественный талантъ, философъ, изслѣдователь человѣческой природы и судья лжи человѣческой?

Призванъ ли Гамлетъ реформировать міръ и бразды правленія, захваченные недостойными людьми,—онъ, единый достойный?

Кто такой Гамлетъ? Не мальчуганъ ли, подавленный на расцвѣтѣ своихъ лѣтъ смертью отца и брошенный въ общество недруговъ, отчима и матери,—юноша, понимающій и чувствующій свою обиду и не могущій потребовать своихъ правъ сына: этой любви своей убитой и лучшихъ чувствъ.

Или онъ—человѣкъ дѣйствія, который встрѣчаетъ лишь преграды и одолѣваетъ ихъ по мѣрѣ обстоятельствъ, но онѣ все выше громоздятся?

лучшую эпоху, всетаки никакъ не могу согласиться съ его патетическими пріемами исполненія столь интелектуальной и задушевной роли, какъ роль принца датскаго. Безподобный актеръ Мунэ-Сюлли невозможенъ въ вокальномъ отношеніи: онъ интерпретируетъ роли, какъ оперный пѣвецъ.

Вспыльчивый ли человѣкъ Гамлетъ, который, дѣйствуя порывчато и вслѣдствіе этого безпрестанно ошибаясь, тѣмъ самымъ постоянно выбивается изъ колеи?

Лишенъ ли онъ силы воли и въ этомъ ли вся суть?

Что онъ?.. Гамлетизируетъ ли только, философствуетъ и въ концѣ концовъ произноситъ лишь слова, слова, слова,—хотя и весьма интеллигентныя?

Кто бы ни игралъ, интерпретируя, а никто не могъ играть иначе, тотъ плохо игралъ.

Почему?

Потому что ни одинъ изъ этихъ Гамлетовъ не возсоздаетъ цѣлаго Гамлета, какъ лица, гигантски выросшаго со временъ Шекспира въ вѣковой традиціи, и ни одинъ не можетъ быть признанъ въ цѣломъ» (стр. 21).

Послѣ такой переоцѣнки всѣхъ возможныхъ и реально существовавшихъ Гамлетовъ, Выспянскій переноситъ центръ тяжести своего разсужденія на раскрытіе роковой причины неудачъ актеровъ, изображающихъ «Гамлета», т. е. на двойственность самой драмы. Духъ Отца Гамлета, конечно, способствуетъ раздвоенію дѣйствія, и упрощая ходъ событій, стушевываетъ проблему героя трагедіи. Выспянскій стремится доказать *двуединство* замысловъ Шекспира, т. е. согласовать и примирить, если не слить во едино, замыселъ, допускающій вмѣшательство сверхъестественныхъ силъ, съ замысломъ чисто интеллектуальнаго конкретнаго исканія Гамлетомъ правды. Мы остановимся на этомъ нѣсколько подробнѣе, такъ какъ несомнѣнно разсужденія Выспянскаго бросаютъ новый свѣтъ на загадочную тьму, которою такъ плѣняетъ насъ душа Гамлета.

Если появленіе Духовъ на сценѣ считалось во время Шекспира чуть не обязательнымъ, а въ наше время допускается повсемѣстно безъ оговорокъ, ибо мы относимъ его къ требованіямъ театра на рубежѣ средневѣковья и Возрожденія, то съ другой, внутренней своей стороны, всякое появленіе deus ex machina, хотя бы и такъ органически связаннаго съ

логикою дѣйствія, какъ Духъ Отца Гамлета на террасѣ замка Эльсинора, какъ то непріятно щекочетъ наше сознаніе своей несоразмѣрностью, пожалуй даже, грубостью въ отношеніи къ тонкой мыслевой ткани датскаго принца. Нѣтъ, быть можетъ, человѣка, который, уходя изъ театра послѣ представленія «Гамлета», не задавалъ бы себѣ вопроса, что было бы, если бы въ первой сценѣ трагедіи Духъ Отца не появился пріятелямъ сына? Въ точномъ смыслѣ не было бы ничего, такъ какъ смутныя предчувствія Гамлета не нашли бы себѣ *матеріальнаго* подтвержденія. Не было бы всей «кровавой трагедіи» и Гамлетъ блуждалъ бы и бродилъ въ безысходной мглѣ своего больного воображенія.

Но Гамлетъ не больной и не разслабленный. Шекспиръ, обдумывая планъ своей трагедіи во второй и въ третій разъ, взвѣшивалъ все случайное и все вѣчное. Знаменитая сцена Гамлета съ труппою актеровъ достаточно ярко рисуетъ взглядъ Шекспира на театръ, какъ на зеркало души, а не фонъ для матеріализаціи духовъ, чѣмъ хвастаютъ современные спириты. И Выспянскій, чутко проникая въ пути внутренняго пересоздаванья Шекспиромъ его глубочайшей трагедіи, проходитъ съ читателемъ черезъ всѣ сомнѣнія и отрѣшенія автора «Гамлета» отъ его первоначальнаго замысла.

Какъ извѣстно, Духъ выступаетъ еще въ дошекспировскомъ «Гамлетѣ»; онъ такъ приковывалъ фантазію Шекспира, какъ артиста, что тотъ позднѣе самъ игралъ эту роль. Но нельзя допустить, чтобы при позднѣйшей продуманной, пережитой и на сценѣ творимой своей концепціи «Гамлета» Духъ Отца не заставлялъ досадовать автора объ его интеллектуальной стоимости. Духъ—рѣшающій все?..

«Но вѣдь все можно обнаружить безъ Духа... Если до тѣхъ поръ на сценѣ фигурировали смѣшные судьи, какъ, напр., въ «Много шуму изъ за ничего», или въ королевскихъ драмахъ, то вѣдь могутъ быть и другіе судьи. Люди интеллигентные, которые, подобно Гольбейну, читаютъ въ лицахъ, въ живыхъ людяхъ и пишутъ это на картинахъ. Люди интеллигентные, какъ Шекспиръ, видящіе эти недостатки и видящіе преступленія тамъ, гдѣ даже называть ихъ таковыми нельзя. Итакъ, образовать такой интеллигентный судъ.

Развить чье-либо чувство и оправдать его дѣйствіе предчувствіемъ. Да. Здѣсь мѣсто Гамлету и такъ его слѣдуетъ написать. У Гамлета есть предчувствіе и сознаніе зла, окружающаго его. А это зло маскируется прекрасно и прячется. Гамлетъ раскрываетъ его и обнаруживаетъ и открытіемъ—караетъ» (стр. 23).

При такой концепціи Гамлета Шекспиръ долженъ былъ приподнять значительно интеллектуальный уровень лицъ, окружающихъ Гамлета. Уже одно наставленіе принца актерамъ стараго театра, съ его искусственнымъ паѳосомъ и напыщенностью, проводитъ рѣзкую черту между пріемами чисто внѣшней, словесной, драмы и пріемами драматическаго слова, параллельнаго мистически созрѣвающему дѣйствію. Искусство Полоніевъ и искусство Гамлетовъ. Театръ Гамлета: подъ охраною законовъ и подъ страхомъ приговоровъ, вершаемыхъ Божьимъ перстомъ, театръ—Судъ. Въ этомъ Театрѣ—Духа замѣнитъ Портретъ Отца Гамлета. Въ этомъ Театрѣ—мысли о загробныхъ тайнахъ навѣетъ Гамлету пейзажъ, изображающій кладбище. Вотъ, приблизительно, исходныя точки новаго «Гамлета», т. е. того, къ которому Шекспиръ окончательно свернулъ, желая отказаться отъ неяснаго для него Духа: Актеры, Портретъ, Кладбище. «Гамлетъ» при такомъ планѣ растетъ все выше и вступаетъ на постоянно высшіе этапы, все шире охватываетъ людей и взаимоотношенія человѣка къ міру» (стр. 90). И въ дальнѣйшемъ развитіи своей мысли Выспянскій выдѣляетъ рѣшающіе моменты внутренне-эволюціонирующаго Гамлета, которые принцъ-чудакъ любилъ помѣчать въ своей записной книжкѣ, но иногда также бросалъ въ лицо окружающимъ его—и на дѣлѣ.

III.

Вернемся опять къ затронутому вопросу: какъ очеловѣчить Гамлета на сценѣ? Какъ избавиться отъ того балласта чудачествъ, истеріи, нервной дрожи и всего иного, чѣмъ такъ начиняютъ роль датскаго принца виртуозы-актеры, и дать ясный, прозрачный образъ созрѣвающей мысли мученика правды? Неужели Гамлету Шекспира суждено на вѣчныя времена

ходить въ шапкѣ-невидимкѣ за баррикадою загадочныхъ словъ и жестовъ актеровъ?

Поучительна, какъ доказательство отъ противнаго, игра французовъ въ Comédie Française. Недавно мнѣ пришлось видѣть «Гамлета» на этой лучшей французской сценѣ въ исполненіи Мунэ-Сюлли. Безсмертна традиція въ домѣ Мольера. Сюлли играетъ Гамлета совершенно буквально по Тэну. Напр., вспомнимъ знаменитую пятую сцену перваго дѣйствія, гдѣ олицетворенное въ образѣ Духа-Отца предчувствіе навѣваетъ Гамлету жажду отмщенія, но еще раньше этого позволяетъ ему занести въ записную книжку эти простыя слова: «можно улыбаться, да, улыбаться, и быть злодѣемъ». Въ этихъ словахъ формула перваго этапа Гамлета: его подозрительность, угадываніе людей (по Выспянскому, стр. 91). Все дальнѣйшее, діалогъ съ Гораціемъ, представляется Тэну (и Мунэ-Сюлли), какъ сплошной бредъ. «Эти судорожныя движенія, скачки, жаръ пишущей руки, это кипѣніе вниманія предвѣщаютъ припадокъ половинчатой мономаніи. Когда приходятъ друзья, онъ бросаетъ имъ слова ребенка и идіота. Онъ уже не владѣетъ своими словами: они клубятся въ его мозгу и вылетаютъ изъ устъ, какъ бы въ сновидѣніи... и т. д.». Такъ блестяще парафразируетъ «Гамлета» Ипполитъ Тэнъ въ своей «Исторіи англійской литературы». И дальше, описывая подробно патологическое состояніе Гамлета, Тэнъ какъ бы диктуетъ трагику Мунэ-Сюлли всѣ пріемы игры: «во время представленія пьесы во дворцѣ Гамлетъ то подымается, то садится, то кладетъ голову на колѣни Офеліи, перебиваетъ актеровъ, поясняетъ содержаніе зрителямъ; нервы его взъерошены, экзальтированная мысль, подобно пламени, колеблется и трещитъ, не находя достаточной пищи среди множества окружающихъ предметовъ, за которые онъ хватается... Когда король велитъ принести свѣтъ, Гамлетъ разражается страшнымъ смѣхомъ, ибо онъ готовъ на убійство. *Очевидно, состояніе такое болѣзненно и этотъ человѣкъ недолго протянетъ*». Итакъ, Гамлетъ Тэна—помѣшанный. Между тѣмъ, не нужно быть спеціалистомъ по психопатологіи, чтобы рѣшить, что ни галлюцинаціи, которыхъ, впрочемъ, у Гамлета нѣтъ, ни даже безсвяз-

ность мысли и раздраженность словъ не представляютъ полнаго доказательства безумія (folie), а просто усиленную мыслевую работу. Но Гамлетъ—Мунэ-Сюлли, разъ поддавшись ломброзовскому соблазну, не оттѣняетъ заложеннаго въ изображаемую имъ личность генія отъ крикливаго умопомраченія. Надо видѣть всѣ его фокусы, колѣнца, дикія взвизгиванія и другія выходки по адресу его собесѣдниковъ, чтобы составить себѣ представленіе о той безпросвѣтной лжи жеста и звука, въ которой, какъ бы въ тинѣ, увязла театральная традиція на подмосткахъ первой французской сцены. Хочется бѣжать изъ театра, гдѣ личный и глубокій культъ драмы не позволяетъ зрителю громко смѣяться даже во время такихъ «оперныхъ» номеровъ, какъ сцена появленія Духа Отца на террасѣ замка:

— Ecou-ou-ou-ou-te-mon fi-i-ls!.. тянетъ Духъ, завывая, точно вѣтеръ въ каминѣ осенью.

— У-у-у... вторитъ отцу сынъ въ унисонъ или на квинту ниже, кувыркаясь на ступеняхъ террасы въ дикомъ изступленіи.

Публика замираетъ отъ дрожи...

Намъ кажется такая передача безусловнымъ кощунствомъ и надругательствомъ надъ театральнымъ искусствомъ. Важнѣе, конечно, то, что самъ Шекспиръ устами Гамлета ѣдко надсмѣялся надъ подобными пріемами актеровъ, рѣшающихся «переиродить самого Ирода» (III, 2). Игры французовъ въ Comédie не слагаютъ и такого рода эффекты, имѣющіе цѣлью доказать зрителю геніальность перевоплощенія Мунэ-Сюлли въ датскато принца, какъ, напр., выходы этого артиста послѣ занавѣса и его дальнѣйшая игра въ антрактахъ при громѣ аплодисментовъ. Французскій трагикъ не отвѣчаетъ на привѣтствія хлопающей публики; послѣ каждаго дѣйствія онъ дѣлаетъ видъ человѣка, всецѣло погруженнаго въ переживаемую и творимую имъ драму. Таковы всѣ позы, поспѣшно принимаемыя имъ при подниманіи занавѣса. И подумать только, что при столь усердномъ преслѣдованіи иллюзорной цѣли, что такъ оберегая приподнятое настроеніе зрителя, Мунэ-Сюлли не способенъ подняться въ натуралистической обстановкѣ выше того «представленія для публики», которое

готовитъ его же психически больной Гамлетъ. Силою контраста зарождается мысль о неподвижномъ театрѣ, о манекенахъ-актерахъ и безмѣрно упрощенныхъ отвлеченныхъ декораціяхъ. Право, какъ славно долженъ былъ выходить «Гамлетъ» на наивной сценкѣ временъ Шекспира.

— Но что же дѣлать?.. спроситъ опять читатель, которому, кстати, могла прискучить вся эта неразбериха, то дѣлающая Гамлета сумасшедшимъ, то «очеловѣченнымъ» бунтаремъ мысли и правды.

— Какъ играть его? И даже: играть иль не играть? Вотъ въ чемъ вопросъ. Допустимъ, что мы доказали невозможность натуралистической утрировки трагедіи датскаго принца; допустимъ, что трагедія эта нуждается въ условныхъ пріемахъ, называемыхъ «стилизаціей». Какъ «стилизовать» выходки сумасшедшаго?..

Вотъ въ томъ то и дѣло, что прежде чѣмъ взяться за стилизацію «Гамлета» съ какой бы то ни было стороны, прежде чѣмъ переносить его на Вавель или въ Кремль, и еще раньше, чѣмъ надѣвать на него фракъ современнаго джентльмэна, нужно разъ навсегда покончить съ проблемою анормальности принца. Нужно послѣдовательно и до конца вскрыть подземный ходъ мысленной дороги Гамлета. Вѣдь «стилизовать», значитъ, выявлять внутренній синтезъ, добывать наиболѣе выразительныя средства для передачи мистическаго содержанія драмы или личности; однимъ словомъ, стилизовать—значитъ *мистицизировать*, а не *мистифицировать*.

Оставимъ же всякую виртуозность въ игрѣ Гамлета—неврастеника, иппохондрика или буйно-помѣшаннаго мистификаторамъ. Насъ продолжаетъ интересовать другой Гамлетъ. И, быть можетъ, не безполезнымъ при отысканіи стилизаціонной развязки очеловѣченнаго Гамлета будетъ дальнѣйшій анализъ трагедіи по книгѣ Выспянскаго.

Король всталъ. Преступленіе и ложь говорятъ о себѣ сами. Подозрительный, мысленно оперирующій въ сферѣ предчувствій, Гамлетъ можетъ записать въ своей книжкѣ дальнѣйшій этапъ.

Ложь, фальшь, преступленіе—гдѣ бы они ни были—сами себя обнаружатъ.

Эта гамлетовская правда могуче окрыляется подъ дѣйствіемъ Рока. Гамлетъ начинаетъ прозрѣвать, и съ момента уличенія короля во время спектакля онъ *дѣйствуетъ*, и при томъ все цѣлесообразнѣе. Уже въ сценѣ съ матерью, страстно пламенно призывая ее сравнить обоихъ ея мужей, онъ вдохновленъ для дѣла, и случайное убійство Полонія категорически внушительно подтверждаетъ ту широкую и необъятную, какъ Божій гнѣвъ, правду о карѣ, падающей на преступника по винѣ его самого. Полоній, спрятавшись, занялъ мѣсто короля. Пусть же знаетъ онъ, что смерть ему писана, какъ шпіону и прислужнику того, кто обреченъ на смерть. Вмѣстѣ съ тѣмъ это убійство является для Гамлета предостереженіемъ: духъ, возносящійся къ высшей волѣ, на пути своемъ можетъ ошибаться. Дальнѣйшее воздержаніе принца отъ ускариванія кары, столь охотно приписываемое его разслабленности, на самомъ дѣлѣ доказываетъ всякій разъ его силу и дѣйствительность его духа. На кладбищѣ среди гробовъ, череповъ и тлѣющихъ костей, тамъ, гдѣ нѣтъ ужъ больше игры и фальши, Гамлетъ опять на высшемъ этапѣ. Но онъ уже не заноситъ ничего въ свою записную книжку. Мысль его роетъ глубоко всю его память и чертитъ внутренній наказъ:

— Пусть будетъ каждый человѣкъ таковъ, каковъ онъ созданъ.

Вся суть въ томъ, чтобы *быть наготовѣ*.

Фатализмъ Гамлета такимъ образомъ вовсе не пассивенъ. Онъ какъ бы «не противится злу». На самомъ дѣлѣ онъ лишь ждетъ спокойно и терпѣливо момента, когда настанетъ время дѣйствовать заодно съ неумолимо послѣдовательнымъ Рокомъ. Что Рокъ этотъ есть и что онъ совершается, въ этомъ Гамлетъ уже убѣдился на рядѣ трагическихъ опытовъ. И, выжидая на кладбищѣ, онъ безоруженъ: оружіе дадутъ ему сами преступники. Гамлетъ принимаетъ вызовъ Лаэрта. Это удивляетъ самого короля и тотъ вторично посылаетъ къ племяннику лорда. Отвѣтъ Гамлета категориченъ. Какая то возвышенная нота звучитъ въ этихъ простыхъ словахъ: «если онъ готовъ, я не заставлю себя ждать».

По Выспянскому: «Да.—Что бы вы ни совершили сами, вы останетесь тѣми же. И всюду я разоблачу васъ, въ каждомъ вашемъ дѣлѣ я уступаю вамъ

первый починъ, и всѣ ваши условія я приму, ибо я знаю, чьи они. И я буду смотрѣть на ваши движенія и лица и на ваши вымыслы и все буду видѣть.

Еще разъ смѣрюсь съ вами. Вы требуете этого. Горе вамъ. Я—человѣкъ, и я увижу, что значитъ среди васъ человѣкъ. Я не уступлю, если вы не уступите. Горе вамъ. Ибо каждая ваша мысль выйдетъ наружу. Горе вамъ и вашимъ мыслямъ, если вы сами не отшатнетесь отъ нихъ.

Онъ принялъ вызовъ, принялъ судъ. Рокъ и случай нынѣ рѣшитъ все. Вся интеллигенція и умъ послужитъ ему въ этомъ поединкѣ. Дуэль Гамлета со всѣмъ тѣмъ, что даетъ ему міръ». (Высп. стр. 99).

Перчатка брошена. Наступаетъ рядъ предостереженій: самъ Горацій рѣшается воспротивиться Року. Но усилія его способствуютъ лишь ускоренію послѣдняго и высшаго этапа Гамлетовской мысли и воли:

«Что случится сейчасъ—то не случится потомъ. А что потомъ не случится, то будетъ сейчасъ. То, что имѣетъ быть, случиться должно и т. д.».

Здѣсь конецъ мысли Гамлета, его послѣдній эпизодъ, а слѣдовательно конецъ и трагедіи. Развязка наружная наступаетъ въ сценѣ дуэли, гдѣ Выспянскій, развивая послѣдовательно и одновременно два текста: произносимый вслухъ текстъ Шекспира и другой внутренній, не произносимый никѣмъ, разыгрываетъ на разные лады драму Гамлета, очеловѣчивая его, т. е. возсоздавая вѣчный, непреходящій, человѣческій его образъ. Однако, дальнѣйшее, т. е. болѣе подробное доискиваніе Выспянскаго, представляя колосальный матеріалъ для всякаго будущаго творчества въ «Гамлетѣ», не позволяетъ намъ здѣсь остановиться дольше на книгѣ польскаго драматурга, поскольку она трактуетъ о самой личности датскаго принца. Достаточно для насъ, что Гамлетъ растолкованъ современнымъ сценическимъ дѣятелемъ, какъ близкій намъ, живой, пребывающій среди насъ человѣкъ, что онъ отторгнутъ отъ замка Эльсинора, котораго мы не знаемъ, что онъ дѣйствуетъ и помимо загробныхъ, матеріализованныхъ силъ, въ которыя мы, театральные зрители XX вѣка, не вѣримъ. И будемъ надѣяться, что всякій ближайшій артистъ, берясь за роль «Гамлета», не сосредоточитъ всего своего таланта на монологахъ, столь не-

справедливо и нелѣпо признанныхъ солью драмы. Пусть онъ не только взмахами мысли, но и упорнымъ ея трудомъ подымается на всѣ этапы просвѣтляющагося принца, пусть въ мукахъ обрѣтетъ тотъ торжествующій *ритмъ*, которымъ побѣдятся сами трудности внѣшней передачи столь цѣлостной, а не раздробленной, столь гармоничной, а не крикливой души Гамлета.

IV.

Для большей полноты обзора книги Выспянскаго остается сказать нѣсколько словъ о той условной, планированной самимъ Шекспиромъ для «Гамлета», сценѣ, которую польскій драматургъ рекомендуетъ воскресить ради выпуклости лицедѣйствія.

Мы процитируемъ въ переводѣ это поученіе Выспянскаго краковскому театру, рискуя лишній разъ напомнить лицамъ, знакомымъ съ шекспировскимъ театромъ, о необходимости тѣхъ или иныхъ условностей въ «Гамлетѣ». И ужъ, конечно, К. С. Станиславскій, столь вдумчиво разрѣшающій въ Московскомъ Художественномъ театрѣ совершенно разныя вещи, какъ, напримѣръ, «Синяя птица» и «Ревизоръ», или «Жизнь человѣка» и «Брандтъ», не разъ, вѣроятно, задумывался надъ способами достиженія полнаго сценическаго единства въ «Гамлетѣ». Быть можетъ, москвичамъ повезетъ въ этомъ отношеніи и на этотъ разъ. Во всякомъ случаѣ, будемъ увѣрены, что на спектакляхъ «Гамлета» въ ихъ театрѣ не придется говорить о той «станиславщинѣ», которымъ критика окрестила сверхъ-реализмъ историческихъ и бытовыхъ постановокъ художественнаго театра. Для *шекспировскаго* «Гамлета»—онѣ не годятся.

«Театръ Шекспира надо себѣ вообразить. Конструкція и распланировка сцены въ немъ были совершенно иныя, чѣмъ въ нынѣшнихъ театрахъ. Построеніе сцены было таково, что позволяло быстро и моментально мѣнять поле драматическаго дѣйствія, часто даже безъ всякихъ спеціальныхъ перестановокъ декорацій. Потому нетрудно понять, что трагедія Гамлета могла быть сыгранною въ теченіе двухъ часовъ, что все происходило на глазахъ

зрителей въ безпромежуточной послѣдовательности. Этотъ *видъ* сцены—вещь огромнаго значенія. Онъ разрѣшаетъ конструкцію самой драмы. Ничто иное, какъ онъ, рѣшалъ вопросъ о ходѣ драмы въ театрѣ грековъ; только онъ былъ рѣшающимъ факторомъ въ ходѣ драмъ Шекспира. Это значитъ то онъ рѣшалъ, какіе эпизоды зритель будетъ видѣть, какихъ эпизодовъ, дано ему быть свидѣтелемъ. И при такомъ построеніи сцены своего театра Шекспиръ видѣлъ, что онъ можетъ перенести тутъ или тамъ мѣсто разыгрываемаго дѣйствія. Это сознаніе оказалось достаточнымъ. Всѣ его драмы, трагедіи и комедіи пользуются такъ построенной сценой.

Какъ могла выглядѣть эта *Сцена*, когда на ней играли шекспировскаго Гамлета? Былъ обширный просценіумъ, а за нимъ зданіе—двухъ или трехъ-этажное.

Просценіумъ представлялъ изъ себя нѣчто въ родѣ эстрады, выдвинутой впередъ и врѣзывающейся въ зрительный залъ. Зданіе же было занавѣшено. И только послѣ того, какъ распахнулся занавѣсъ можно было видѣть зданіе, пріуроченное къ драмѣ.

Это двухъэтажное зданіе было какъ бы разрѣзомъ замка Гамлетовъ, разрѣзомъ, указывающимъ галлереи и комнаты замка; надъ верхнимъ этажомъ этого дворца были расположены террасы, гдѣ появлялся духъ.

Эти галлереи и комнатки могли быть сцѣплены арками и разъединены столбами, колоннами и всѣ онѣ были скрыты занавѣсками. Сообразно съ тѣмъ, гдѣ происходило дѣйствіе, занавѣсъ раздвигался и открывалъ передъ глазами зрителя внутреннее помѣщеніе: спальную комнату короля, или комнату королевы, королевской кустодіи, или ту комнату, въ которую приходятъ къ Гамлету Розенкранцъ и Гильденстернъ, спрашивая его, что онъ сдѣлалъ съ трупомъ Полонія.

И только соотношеніе человѣка и архитектуры могло быть иное, въ дѣйствительности, и вещь могла представляться, какъ нѣчто цѣлое, подобно тому, какъ мы видимъ на картинахъ Джіотто, гдѣ фигуры людей, dramatis personae, слишкомъ велики по сравненію съ окружающей ихъ архитектурою.

Когда же сцена должна была изображать большую залу во дворцѣ, тогда раздвигалась занавѣсъ закрывающая среднюю галлерею въ партерѣ зданія, и такимъ образомъ галлерея эта образовывала нѣчто въ родѣ сѣни большой залы; всѣ другія комнаты скрывались занавѣсками, которыя на этотъ разъ стягивались, и такимъ образомъ, получалась богато убранная зала съ одной лишь видимой стѣной, а актеры играли на просценіумѣ. Нѣсколько штукъ необходимой мебели и предметовъ приносила прислуга и ставила на глазахъ публики. Напримѣръ, кресла для короля, королевы и для двора. Часто, когда нужна была еще какая нибудь вещь, не находящаяся на сценѣ (ибо все, что могло находиться на просценіумѣ, нужно было принести), то тотчасъ же упоминалось объ этомъ въ текстѣ, какъ, напр., въ сценѣ поединка приносятъ рапиры, столъ и кувшины съ виномъ и бокалы.

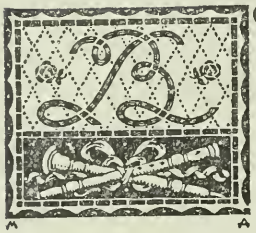
Когда въ этой же самой большой залѣ должно было имѣть мѣсто зрѣлище, тогда на просценіумъ садился король Клавдій и его дворъ; нижнюю галлерею въ этомъ случаѣ закрывали занавѣсомъ, а на галлереѣ перваго этажа раздвигали занавѣсы и актеры разыгрывали убійство Гонзаги... и т. д.» (стр. 179—185).

Конечно, для шекспирологовъ многое изъ вышеприведеннаго далеко не ново. Однако, заслуживаетъ глубокаго вниманія призывъ современнаго художника и идеолога сцены дать наконецъ «Гамлету», какъ трагедіи, ясное въ практикѣ истолкованіе, дабы зритель, посвященный въ извилины души Гамлета, не смущался исполосованнымъ рисункомъ общей линіи, общаго плана. Психологической концентраціи можно достигнуть въ драмѣ и на сценѣ лишь путемъ одновременнаго средоточія въ стилѣ, въ интерпретаціи, въ архитектурномъ планѣ, въ концепціи центральной личности. Всѣ искусства подаютъ здѣсь другъ другу руку и, взаимно помогая другъ другу, сплетаютъ вѣнецъ, приближающій автора къ артисту, и послѣдняго— къ зрителю, творческому соучастнику великаго и единаго дѣйствія, имя котораго: Гамлетъ, кровавая трагедія.

ЗУДЕРМАНЪ, КАКЪ ДРАМАТУРГЪ.

К. Ф. ГОЛОВИНА.

I.



ОТЪ уже 25 лѣтъ, какъ Германъ Зудерманъ стоитъ во главѣ нѣмецкаго театра. Четверть вѣка даетъ ужъ матеріалъ для итога, хотя бы и не полнаго. И какъ писатель и какъ человѣкъ, Зудерманъ могъ бы всѣмъ теперь сказать, кто онъ, что значатъ въ своей совокупности отдѣльныя черты его лица. Но въ томъ то и особенность Зудермана, что онъ обрисовался только какъ писатель и вся его нравственная личность, такъ сказать, ушла въ его перо. Собраніе его романовъ и драмъ имѣетъ ясно обрисованный обликъ съ очень немногими лишь такими черточками, которыя не совсѣмъ укладываются въ общую гармонію и какъ будто нарушаютъ впечатлѣніе. Но, что за рука движетъ этимъ перомъ, каковъ духъ, его направляющій, это для насъ остается въ темнотѣ. Мы хорошо знаемъ нравственную физіономію Шиллера или Гейне, имѣемъ совершенно опредѣленное понятіе объ ихъ характерѣ. Но про Зудермана этого сказать нельзя. Скажу болѣе, это какъ будто и не представляетъ особаго интереса. Снять маску съ писателя, узнать, что за сфинксъ въ немъ сидитъ и каковъ вопросъ, который этотъ сфинксъ собирается поставить,—разгадывать это не зачѣмъ. Герои Зудермана имѣютъ ясно опредѣленныя черты, но въ какой душѣ они выросли, заключать объ этомъ они не даютъ намъ права и намъ это почему то безразлично.

Вотъ отчего я о Зудерманѣ, просто какъ о человѣкѣ, здѣсь говорить не стану. Дѣтство его, среда, гдѣ онъ выросъ, люди, съ которыми сближался, не отразились на его произведеніяхъ. Онъ самъ по себѣ, они—тоже. И вотъ еще одно замѣчаніе. Самая яркая вещь, когда либо написанная Зудерманомъ, это—его первый романъ «Frau Sorge». А между тѣмъ, послѣ немногихъ произведеній чисто беллетристическихъ, онъ весь себя посвятилъ сценѣ, и сдѣлалъ это изъ побужденій, мало имѣющихъ общаго съ эсте-

тикой. И настоящій свой талантъ, отвернувъ его въ сторону драмы, онъ несомнѣнно заглушилъ: рѣки, отведенныя отъ первоначальнаго ложа, не сохраняютъ ни прежней глубины, ни первоначальной свѣжести. Два слишкомъ года назадъ онъ выступилъ вновь съ романомъ «Das hohe Lied» и выступленіе это было неудачно. Такимъ образомъ, ставя себѣ задачей исключительно Зудермановскій театръ, я сознательно отказываюсь отъ той части его творчества, гдѣ оно выразилось наиболѣе могучей струей. Дѣлать нечего: количественно пьесы Зудермана неизмѣримо преобладаютъ надъ его романами, и по неволѣ критика, обращаясь къ нему, должна имѣть главнымъ образомъ въ виду драматурга.

Хотя мотивы, ради которыхъ Зудерманъ сталъ писать для театра, были чисто меркантильнаго свойства, его физіономія имѣетъ, тѣмъ не менѣе, и на театрѣ довольно внушительные размѣры. Съ успѣхомъ онъ встрѣчался не всегда—это правда, но сборъ давали его пьесы рѣшительно всѣ. Другіе драматическіе писатели передъ нимъ преклонялись, стараясь уловить одинъ изъ пріемовъ, доставлявшихъ ему надъ прочими превосходство. Постараюсь сдѣлать это и я, задавшись вопросомъ: въ чемъ по настоящему состоитъ авторская физіономія Зудермана и въ чемъ заключается оригинальность его манеры? Зудерманъ выступилъ на сцену почти одновременно съ Ибсеномъ и почти такъ же, какъ послѣдній, проявлялъ иконоборческія наклонности, рѣшительно выступая не противъ суевѣрій только, но и противъ общепринятыхъ принциповъ. Задавались вслѣдствіе этого зачастую вопросомъ: не принадлежитъ ли онъ къ тому же теченію, какъ и скандинавскій поэтъ, и не слѣдуетъ ли въ нихъ видѣть проявленія одной и той же литературной струи? Ибсенъ къ тому же стоитъ въ литературѣ не одиноко. Онъ имѣетъ двухъ громкихъ предшественниковъ, выставившихъ, какъ и онъ, на своемъ знамени безусловный индивидуализмъ, полную свободу человѣческой воли, автономію, чтобы не сказать святость сердечнаго влеченія. И въ то же время эти два индивидуалиста—я хочу говорить о Жанъ-Жакѣ Руссо и о Жоржѣ Сандъ—провозгласивъ такую свободу, тотчасъ поспѣшили развѣвающееся ея побѣдное знамя преклонить передъ высшимъ нравственнымъ

закономъ—закономъ подчиненія большинству. Не религія, не нравственность, не чувство долга воодушевляютъ Жоржъ Санда и Жанъ-Жака. Отъ всей этой ветоши они отреклись. Человѣкъ, по ихъ мнѣнію—а подъ перомъ Ж. Санда этотъ человѣкъ почти всегда женщина—стоитъ одиноко и гордо, опираясь только на самого себя. Но одно чувство въ немъ живо, какъ полновластный господинъ надъ его свободой: этотъ господинъ—общественное благо, внѣ котораго для человѣка не можетъ быть счастья. И въ концѣ концовъ повстанецъ противъ нравственныхъ обязанностей добровольно склоняетъ крамольную голову передъ самодержавіемъ толпы. Этотъ странный поворотъ встрѣчается и у Ибсена. Его герои стряхнули съ себя уваженіе къ обычаямъ и къ общественнымъ авторитетамъ: его «Нора» покидаетъ даже семью, нарушая самыя основныя обязанности матери, чтобы возвратить себѣ оскорбленную самостоятельность; его Гедда Габлеръ, не удовлетворенная мѣщанской обстановкой, сперва намѣрена портить жизнь окружающихъ, а потомъ и отъ своей жизни уходитъ добровольно самоубійствомъ. За то его Брандтъ, хоть и онъ отрицаетъ власть преданія и авторитета, приноситъ самыя тяжелыя жертвы общественному служенію и и не считаетъ себя въ правѣ создать для себя личное счастье, пока зло не окончательно искоренено въ мірѣ.

Этотъ способъ искорененія зла найдетъ себѣ, вѣроятно, немногихъ подражателей, и позволительно думать, что подъ великодушіемъ Брандта скрывается не малая доля злобной гордости, притомъ съ нѣкоторой примѣсью сумасшествія.

Не таковъ Зудерманъ. Онъ, правда, стоитъ на одной линіи съ Руссо, съ Жоржъ Сандомъ, Ибсеномъ относительно анархизма. Закона онъ не признаетъ никакого и всѣхъ приглашаетъ сбросить нелѣпыя оковы, какія наложила на человѣческія плечи религія, предразсудокъ, обычай и даже такія чувства, огромнымъ большинствомъ признаваемыя почтенными, какъ честь и патріотизмъ. Въ этомъ отношеніи онъ дальше идетъ своихъ предшественниковъ: въ «Кошачьей тропѣ» (der Katzensteg) онъ прямо беретъ подъ свою защиту измѣну родинѣ. Въ романѣ «Es war» (Прошлое) онъ

извиняетъ измѣну дружбѣ. Въ пьесѣ «die Ehre» (Честь) осмѣивается самое понятіе о чести, въ драмѣ «die Heimat» (Отчій домъ)—самое понятіе о родинѣ. Но Зудерманъ покидаетъ своихъ предшественниковъ и современника своего, Ибсена, на послѣдней точкѣ. Въ сторону самопожертвованія и подчиненія большинству онъ итти не предлагаетъ. Онъ остается до конца оптимистомъ и въ силу этого проникнутымъ эгоистическими наклонностями. Зудерманъ открыто проповѣдуетъ личное счастье и безграничное право всѣхъ и каждаго его достигать любыми путями. Остающіеся побѣжденными, или добровольно сдающіеся въ плѣнъ въ его глазахъ—либо слабые, либо глупые. Но для торжества въ жизненной битвѣ нужно закалить себя противъ всякой слабости, какъ сдѣлали это Лео ф. Зеллентинъ въ «Прошломъ» и Графъ Трастъ въ «Чести». Какъ скоро, напротивъ, появляется въ комъ-либо чуть замѣтное колебаніе, какъ скоро смѣлости не хватаетъ въ рѣшительную минуту—битва проиграна и герой обреченъ на гибель.

Таковы: Вилли въ концѣ Содома, Іоаннъ Креститель въ трагедіи «Iohannes», графиня Беата въ драмѣ «Es lebe das Leben». Здѣсь какъ будто Зудерманъ отдаетъ дань старинному пріему романтизма. Сомнѣніе въ себѣ герою не прощается; оно влечетъ за собой неминуемый конецъ, скажу болѣе—оно его обусловливаетъ. Возьмемъ на удачу нѣсколько примѣровъ и не только у настоящихъ романтиковъ, а у одного изъ ихъ родоначальниковъ, обыкновенно вовсе не причисляемаго къ романтической школѣ—у Шиллера. Орлеанская Дѣва, Валленштейнъ, Карлъ Моръ, Фіэско недостаточно сильны, чтобы стряхнуть съ себя всѣ сомнѣнія, и они должны погибнуть, какъ погибаетъ у Альфреда де Мюссэ Лорензачіо, у Виктора Гюго Эрнани и Рюи Блазъ. Словомъ, тотъ нравственный завѣтъ, которому поклоняется Зудерманъ, ничто иное, какъ этическое ученіе Ницше. Нѣмецкій драматургъ говоритъ въ сущности то же, что изрекъ Заратустра: «заботься о себѣ, освободись отъ всѣхъ воображаемыхъ препятствій, какія издала мораль не только Евангельская, но и буржуазная. Будь силенъ и безпощаденъ и ты побѣдишь». Это пришлось какъ нельзя болѣе подъ стать современнымъ наклонностямъ. Это и объясняетъ необыкновенный успѣхъ Зудермана.

Но помимо успѣха, у Зудермана есть и выдающійся талантъ, талантъ, правда, научившій его нѣкоторой безцеремонности, но талантъ несомнѣнный. Банальности въ немъ нѣтъ никакой и фабула его всегда интересна. Умѣнье держать зрителя въ постоянномъ чаду, не давая отдохнуть его любопытству, и какъ средство—быстрота дѣйствія, уносящая какъ бы въ курьерскомъ поѣздѣ, наконецъ, доведенная имъ впервые до совершенства краткость діалога—вотъ его положительныя достоинства. Притомъ разнообразіе у него необыкновенное. Всѣ историческія эпохи, всѣ формы поэзіи—полный реализмъ и крайняя фантастичность, наконецъ всѣ общественные слои попеременно входили въ кругъ его творчества. Первый актъ трилогіи «Morituri» и «Iohannes» переносятъ насъ во время разложенія греко-римской культуры и слабой еще зари культуры новѣйшей. «Три пера цапли» (Drei Rener Federn), послѣдній актъ «Morituri»—фантастическія грезы до такой степени произвольныя въ своей прихотливости, что не улавливаютъ даже ту общую отвлеченную правду, которую искусство разрѣшаетъ изображать въ символѣ. Символа изъ двухъ названныхъ произведеній не выходитъ никакого. Наоборотъ, въ такихъ пьесахъ, какъ «Glück im Winkel», «Stein unter Steinen», «Die Schmetterlingsshlacht» мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ реализмомъ формы, который почти всегда сопровождаетъ изображеніе повседневной жизни, особенно низшихъ общественныхъ слоевъ. Говорю «почти», такъ какъ Зудерманъ и здѣсь уступилъ своей настоящей наклонности впустить струю романтизма въ самую сѣрую будничность. И нельзя отказать ему въ томъ, что струя эта оживляетъ, краситъ, разнообразитъ мѣщанскую жизнь. Эта черта присуща его романамъ не менѣе, чѣмъ драматическимъ произведеніямъ. Въ драмѣ «Es lebe das Leben» онъ выводитъ на сцену высшую политическую аристократію; въ комедіи «Sturmgeselle Socrates»—вышвырнутыхъ изъ круговорота дѣйствительной жизни эпигоновъ мартовской революціи; наконецъ, въ пьесѣ «Stein unter Steinen»—простыхъ рабочихъ. Но любимая его среда, которой и посвящено большинство его пьесъ, это тотъ неопредѣленный кругъ, гдѣ сталкиваются самые разнообразные слои—изгои дворянства, какъ графъ Трастъ; разбогатѣвшіе мѣщане, какъ

хозяинъ гостепріимнаго дома, гдѣ стекается въ «Гибели Содома» самый разношерстный людъ—художники, профессора, врачи и попросту негодяи; застывшій въ устарѣвшихъ традиціяхъ мѣщанской честности отставной ротмистръ Шварце въ «Родинѣ»; артисты, проходимцы всякаго рода, легкія дѣвицы, искатели приключеній, пестрою толпою снующіе въ фонѣ большинства его драмъ,—въ «Чести», въ «Гибели Содома», въ «Среди цвѣтовъ» (Das Blumenboot) и т. д. и т. д. Здѣсь ужъ попросту толпа, какъ на маскарадѣ. Въ иныхъ пьесахъ, какъ въ «Чести» и въ «Среди цвѣтовъ», попросту глаза разбѣгаются отъ невѣроятнаго смѣшенія нарѣчій, лицъ и состояній. Зудерманъ словно любуется, что должно неминуемо произойти отъ столкновенія между различными общественными классами. «На те вотъ, посмотрите»,—словно говоритъ онъ,—«какъ умѣю я сплетать жизненныя драмы изъ самыхъ разнородныхъ нитей; какимъ забавнымъ оказывается неожиданный конфликтъ между людьми, казалось ничего общаго не имѣющими!» Это какъ разъ тотъ пріемъ, къ которому онъ прибѣгаетъ въ трехъ самыхъ удачныхъ изъ своихъ пьесъ,—въ «Гибели Содома», въ «Боѣ бабочекъ» и въ «Огняхъ Ивановой ночи» (Iohannisfeuer); если къ нимъ присоединить еще 4 пьесы—«Честь», «Родина», «Счастье въ уголкѣ» (Glück im Winkel) и «Да здравствуетъ жизнь»—мы въ этихъ семи пьесахъ обнимемъ почти все замѣчательное, написанное Зудерманомъ для театра, все дающее ему право на долговѣчность—я не хочу сказать на безсмертіе.

Къ этимъ драмамъ, впрочемъ, необходимо прибавить еще историческую пьесу «Iohannes», стоящую совсѣмъ особнякомъ и представляющую собою рѣдкій примѣръ разработки Евангельской темы въ духѣ романтизма.

II.

Только что я сказалъ, что Зудерманъ любитъ проповѣдывать самодержавіе личности, индивидуализмъ, не считающійся ни съ какими традиціонными, а тѣмъ менѣе условными обязанностями. Такъ оно, однако, далеко не вездѣ. Въ концѣ концовъ, безпорядочная неправильная жизнь

подъ однимъ только условіемъ обезпечиваетъ счастье—подъ условіемъ желѣзной воли, не знающей компромиссовъ. Таковы: графъ Трастъ, напримѣръ, въ «Чести»—ниже я постараюсь выяснить, до какой степени онъ заслуживаетъ быть поставленнымъ выше среды—и героиня пьесы «Огни Ивановой ночи», Марика. Это единственныя два творенія Зудермана, гдѣ ему удалось представитъ во весь ростъ положительные типы. Ни Трастъ, ни Марика не признаютъ для себя никакихъ обязанностей ни передъ обществомъ, ни передъ семьей. Разорвать съ близкими, когда они стоятъ поперекъ дороги, вполнѣ законно: въ развязкѣ «Чести» графъ прямо приглашаетъ на это своего друга Роберта. Въ его глазахъ, да и въ глазахъ автора, Робертъ настолько переросъ семью, что стѣсняться ему съ нею незачѣмъ. Не стѣсняется съ родственниками и Марика. Героиня «Огней Ивановой ночи» поднимаетъ руку на чувство, еще болѣе святое, чѣмъ кровное родство—на чувство благодарности. Это вполнѣ свободные люди, свободные прежде всего отъ долга. Но идеалъ Зудермана, если только подобную свободу можно признать за идеалъ, вполнѣ осуществляютъ только они. Всѣ прочіе его герои терпятъ крушеніе, потому что не выдерживаютъ до конца. Они человѣчнѣе, но за то они кончаютъ неудачей. Желѣзной брони полнаго безчувствія на Зудермана, видно, не хватило. Два только раза онъ своихъ дѣйствующихъ лицъ захотѣлъ облечь въ эту броню, освободить ихъ отъ всякой другой одежды, не условной только, но и привычной При всемъ своемъ оптимизмѣ, при всемъ мужествѣ своего безусловнаго отрицанія Зудерманъ обладаетъ сердцемъ, которое не застраховано ни отъ страданій, ни отъ способности къ сочувствію, ни отъ угрызеній совѣсти. Іоаннъ и Магда, графиня Беата и Вилли много разъ возстаютъ противъ окружающаго ихъ общества и стараются опереться на иную мораль, чѣмъ общепринятая.

Горестная судьба постигаетъ ихъ не за то, что они не смогли выдержать безбоязненно своего рѣшительнаго похода противъ условной морали, а за то, напротивъ, что они добровольно ушли отъ прямой дороги, широко разстилавшейся передъ ними. Въ драмѣ «Es lebe das Leben» графиня Беата, поставленная между своей преступной

страстью и ревностью зауряднаго мужа, не находитъ иного исхода, кромѣ самоубійства.

Магда въ «Родинѣ» завоевываетъ себѣ полную независимость, но цѣною смерти дорого-любимаго отца. Вилли въ «Гибели Содома», нисколько не стѣсняясь, наряду съ сватовствомъ на богатой дѣвушкѣ, соблазняетъ выросшую въ домѣ его родителей молоденькую пріемную дочь, невѣсту своего лучшаго друга.

И въ послѣднемъ дѣйствіи онъ пожинаетъ плоды отъ своихъ подвиговъ, умирая на половину отъ душевнаго отчаянія, на половину отъ полнаго разстройства нервовъ.

Наконецъ, и Іоаннъ Предтеча оказывается не въ силахъ выполнить принятую задачу. Какъ истый романтическій герой, онъ терпитъ неудачу, потому что въ рѣшительную минуту не смогъ дойти до конца своей программы. Онъ усомнился въ собственной правотѣ, а это какъ разъ та вина, которая романтическимъ героямъ не прощается. Нужды нѣтъ, что онъ чистъ передъ нравственнымъ закономъ, въ этомъ нисколько не походя на своихъ товарищей по зудермановскому творчеству. Онъ принялся за крутую реформу общества, а реформаторы прежде всего должны быть рѣшительны и безпощадны. Театральная мораль въ этомъ то и отлична отъ житейской, что на сценѣ грѣхъ противъ самого себя, противъ неумолимыхъ требованій собственной воли, карается сильнѣе, чѣмъ грѣхъ противъ общепринятой нравственности. И въ концѣ концовъ, хотя Зудерманъ и пробовалъ опрокинуть ходячую мораль, онъ оказался мягче своего же исходнаго принципа. Струна человѣчности, которую онъ отрицалъ, зазвенѣла въ немъ такъ громко, что онъ вынужденъ былъ произнести приговоръ надъ тѣми самими героями, которыхъ онъ же пригласилъ не считаться ни съ какими требованіями морали.

Еще дальше на этомъ пути онъ пошелъ въ пьесѣ «Счастье въ уголкѣ», гдѣ не только никакихъ побѣдныхъ лавровъ не достается героинѣ за нарушеніе долга, но гдѣ напротивъ здоровое тихое счастье она себѣ завоевала, оставшись вѣрною этому долгу. «Счастье въ уголокѣ» стоитъ въ зудерма-

новскомъ театрѣ совершенно одиноко. Здѣсь Зудерманъ и не сдѣлалъ попытки разорвать традиціи. Нравственность торжествуетъ надъ зломъ, а между тѣмъ эта буржуазная развязка ничуть не портитъ впечатлѣнія. «Счастье въ уголкѣ»—одно изъ лучшихъ созданій нѣмецкаго драматурга.

Одиноко стоитъ тоже пьеса, озаглавленная Зудерманомъ «Бой бабочекъ». И здѣсь онъ проявилъ себя, какъ завзятый оптимистъ, подаривъ молодой 16-ти лѣтней дѣвочкѣ призъ въ жизненной борьбѣ за то, что въ этой борьбѣ она и не боролась, сохранивъ до конца вполнѣ безсознательную невинность. Рози живетъ пока съ завязанными глазами, не видя вокругъ себя зла, хотя зла этого сколько угодно. Сестры требуютъ отъ нея жертвы своего личнаго счастья, какъ чего то, имъ принадлежащаго по праву. Обманъ и развратъ окружаютъ ее со всѣхъ сторонъ и она ихъ не замѣчаетъ. Ей точно поставлена задача—пройти невредимой черезъ огненный костеръ, и она потому благополучно выполняетъ эту сказочную задачу, что не видитъ опасности. И когда ей, не только не знавшей злого умысла, но и всегда готовой отказаться отъ счастья ради сестеръ, когда маленькой Рози счастье, наконецъ, достается, она его получаетъ потому лишь, что ни у кого не старалась отвоевать своей законной доли. Это, пожалуй, вѣчная развязка народныхъ сказокъ, гдѣ младшему, наиболѣе невинному, достается успѣхъ. Но эту старую тему Зудерманъ развилъ въ «Боѣ бабочекъ», облекши ее, съ одной стороны, самымъ безпощаднымъ реализмомъ, съ другой,—цвѣтами самой чистой поэзіи.

Есть въ талантѣ Зудермана и другая черта, ставящая его совершенно одиноко среди современниковъ. Незамѣтно, можетъ быть, для самого себя онъ унаслѣдовалъ у древнихъ грековъ какое-то затаенное вѣяніе классическаго фатума [1]). Не простыя послѣдствія неразумныхъ увлеченій влекутъ героя къ погибели—злой рокъ написалъ у него на лбу неминуемый печальный конецъ. И какъ бы ни былъ онъ независимъ, какъ бы ни сохранялъ полную самостоятельность, этотъ конецъ сторожитъ его изъ-за угла и влечетъ

---

[1]) Онъ какъ будто вѣритъ въ ревнивое отношеніе судьбы къ человѣку.

къ предопредѣленной катастрофѣ. Въ «Родинѣ» Магда побѣдоносно входитъ съ независимостью великой артистки въ мѣщанскій домъ своего отца, весь погрязшій въ устарѣлыя условности. Казалось бы, она побѣждаетъ эти условности, громко разоблачаетъ низкія побужденія окружающихъ ее людей, безпрепятственно можетъ вернуться къ своей свободной карьерѣ. Но нѣтъ—въ послѣднюю минуту святость любви къ отцу ее все-таки удерживаетъ, она колеблется и этого отца постигаетъ неожиданное для нея—давно сторожившая его смерть. Передъ этой великой разлукой смолкаютъ всѣ ея порывы къ независимости. Елизавета въ «Счастье въ уголкѣ» хочетъ стряхнуть съ себя надоѣвшую ей обстановку родного дома; но опять-таки въ послѣднюю минуту неуловимыя нити, связывающія ее съ прошедшими годами, оказываются сильнѣе стремленія къ простору. И добровольно она склоняетъ голову передъ наскучившимъ ярмомъ. Въ «Гибели Содома» Вилли считаетъ, что художественный талантъ вполнѣ освободилъ его отъ тѣхъ буржуазныхъ обязанностей, которыми опутана жизнь его родителей. Онъ не стѣсняясь моралью, поступаетъ въ любовники къ отцвѣтшей дамѣ, и, судя по намекамъ пьесы, можно думать, что дѣлаетъ это не безвозмездно. Вилли чувствуетъ гниль своей обстановки и въ то же время чванится передъ семьей, что сумѣлъ выйти въ люди. Но онъ не въ силахъ побѣдить нравственной тошноты отъ міра разбогатѣвшихъ проходимцевъ, и въ поискахъ за чистотой ухватывается за молоденькую дѣвушку, воспитанную въ родномъ домѣ.

Въ припадкѣ чувственнаго порыва, сознавая, что дѣвушка боготворитъ его, какъ высшее существо, онъ соблазняетъ ее—и шуткамъ наступаетъ конецъ. Порочная жизнь требуетъ расплаты: дѣвушка топится въ каналѣ, и Вилли, у котораго въ чаду развратныхъ забавъ истрепалось и тѣлесное и духовное здоровье, не выдерживаетъ послѣдняго нравственнаго удара. Его тоже постигаетъ смерть, и хотя это—простая смерть отъ кровоизліянія, чувствуется какъ то, что надъ героемъ пьесы произнесенъ неумолимый приговоръ. Для конца я приберегъ большую историческую драму Зудермана—его «Іоанна» (Iohannes). Выше я уже имѣлъ случай замѣтить,

что характеръ Предтечи онъ изобразилъ, какъ истаго романтическаго героя, которому слабое сердце не позволяетъ въ рѣшительную минуту безпощадно казнить, приводя въ исполненіе тѣ самыя кары, которыми онъ не перестаетъ угрожать. Какъ разъ, когда народъ въ его власти и отъ него зависитъ пустить разъяренную толпу на преступнаго царя, онъ говоритъ себѣ, что не его дѣло разнуздывать бѣшеную силу бунта и что Великій Учитель, проповѣдующій въ Галилеѣ, учитъ иному — прощенію, милости, покаянію. «Онъ надломленной трости не сломитъ и дымящагося льна не угаситъ». Онъ доступенъ для мытарей и грѣшницъ и покаянное слово всегда находитъ въ Немъ отзвукъ. Іоаннъ останавливается. Рѣшительное слово не выходитъ изъ его устъ и драгоцѣнная минута потеряна. Побѣждаетъ царь, и та же толпа, которую Іоаннъ могъ направить противъ него, схватываетъ пророка и отворачивается отъ него. Жизнь человѣка слагается—такъ думаетъ Зудерманъ—не подъ вліяніемъ психологическихъ побужденій: выше ихъ, ничему не подчиненная и не знающая никакого закона, стоитъ всесильная судьба, и ея велѣнія подготовляютъ тѣ пути, которые ведутъ къ погибели.

III.

Приступаю теперь къ анализу творчества Зудермана по главнымъ, наиболѣе типичнымъ, его произведеніямъ. Такихъ произведеній всего восемь; перечисляю ихъ въ хронологическомъ порядкѣ: «Die Ehre», «die Heimat», «Sodoms Ende», «Schmetterlingsschlacht», «Iohannes», «Glück im Winkel», «Johannisfeuer» и «Es lebe das Leben». По этимъ восьми пьесамъ можно отдать себѣ полный отчетъ въ разныхъ оттѣнкахъ манеры Зудермана, какъ драматурга. Прочія пьесы, имъ написанныя, стоятъ въ художественномъ отношеніи гораздо ниже. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, напримѣръ, въ «Sturmgeselle Socrates», «Blumenboot», «Stein unter Steinen», есть, правда, отдѣльныя сцены съ очень сильнымъ захватомъ, отдѣльные характеры, очень ярко нарисованные—но и только. Цѣльнаго, художественнаго произведенія въ нихъ нѣтъ. Въ первой изъ названныхъ пьесъ въ «Sturmgeselle

Socrates» интересна основная идея и чрезвычайно оригинальна фигура предсѣдателя бывшаго революціоннаго кружка, носящаго прозвище «старца горы» (der Alte vom Berge). Сцена, гдѣ онъ распускаетъ общество, открыто говоря его членамъ, что смыслъ ихъ дѣятельности выдохся давно и они уже представляютъ изъ себя мертвый и потому безсильный сбродъ,—сцена эта очень удачна. Удаченъ и типъ героя, прозваннаго въ кружкѣ Сократомъ—въ кружкѣ всѣ члены носятъ прозвища; Сократъ упорно сохраняетъ вѣру въ революцію, какою она была въ 48 году, и не хочетъ замѣчать, что цѣль ея давно осуществлена нѣмецкимъ правительствомъ. Но для пьесы этого мало. Зудерманъ кадитъ замѣтно кн. Бисмарку и совершенно правъ, отдавая ему предпочтеніе передъ застывшими идеалистами мартовскихъ дней. Но задняя мысль черезчуръ просвѣчиваетъ и, какъ это всегда бываетъ съ задними мыслями, изсушаетъ, приводитъ къ нулю все остальное содержаніе пьесы. Въ драмѣ «Das Blumenboot» до крайности ярко нарисовано разложеніе богатаго мѣщанства Берлина. Оригинальности здѣсь сколько угодно, даже слишкомъ — она идетъ въ ущербъ правдѣ. Женихъ героини, въ угоду ея капризному желанію, разъ приводитъ ее вечеромъ въ тотъ сомнительный клубъ, гдѣ онъ прежде короталъ время. Здѣсь собраніе невѣроятныхъ берлинскихъ отбросовъ — кафешантанныхъ артистокъ, двусмысленныхъ биржевиковъ, всякаго рода женщинъ легкаго поведенія, изъ которыхъ одна даже русская революціонерка. Но здѣсь уже краски наложены слишкомъ густо. Всѣ выведенные типы каррикатурны до крайности и сама трагическая развязка пьесы, хотя дочерчиваетъ картину всеобщаго разврата, возбуждаетъ въ зрителѣ не жалость, не ужасъ, а попросту тошноту. Въ наиболѣе слабой изъ трехъ названныхъ пьесъ, въ «Stein unter Steinen», тоже есть двѣ-три выдающіяся талантливыя сцены, но въ цѣломъ драма не выдержана и—что рѣдкость у Зудермана—скучновата.

Но обратимся къ главнымъ созданіямъ нашего драматурга. Ихъ можно раздѣлить на три группы: три изъ нихъ «Die Ehre», «Johannisfeuer» и «Schmetterlingsschlacht» отражаютъ на себѣ мажорный тонъ, который такъ любитъ Зудерманъ и который здѣсь ему удалось додержать до

конца. Въ трехъ другихъ, «Die Heimat», «Sodoms Ende» и «Johannes», онъ невольно сдался требованіямъ сцены, и характеры, имъ выведенные, оказываются безсильными сломить встрѣчающіяся имъ препятствія и въ концѣ пьесы остаются побѣжденными. Наконецъ, въ двухъ остальныхъ пьесахъ, «Glück im Winkel» и «Es lebe das Leben», Зудерманъ попросту входитъ въ общее русло современной драмы, вполнѣ признавая обязательность установившейся морали даже для натуръ избранныхъ. Въ каждой изъ этихъ трехъ группъ есть по одному произведенію, достигающему кульминаціонной точки искусства, хотя и не вполнѣ свободному отъ ошибокъ.

Въ первой—это «Огни Ивановой ночи» (Iohannisferer), во второй—«Родина» (Die Heimat), въ третьей—«Да здравствуетъ жизнь» (Es lebe das Leben).

Въ «Чести» Зудерманъ сопоставилъ представителей трехъ общественныхъ классовъ—графа Траста—Зарберга, изгоя нѣмецкой аристократіи, долгіе годы проведшаго въ экзотическихъ странахъ; богатаго негоціанта Милинга съ его семьей, олицетворяющихъ шаблонную узкость буржуазіи и совершенно некультурныхъ простыхъ людей, не только утратившихъ собственное достоинство, но и никогда не знавшихъ его—служащаго у Милинга стараго Гейнеке, его жену и дѣтей. Двое изъ членовъ этого семейства выдвинулись изъ рядовъ рабочаго класса и выдвинулись двумя различными путями—дочь Альма въ качествѣ театральной артистки и сынъ Робертъ, какъ дѣльный образованный и вполнѣ самостоятельный приказчикъ торговаго дома Милинга. Робертъ, Альма и Трастъ—герои пьесы. Робертъ изображаетъ собой естественное возвышеніе сына простого рабочаго надъ уровнемъ своего класса; Альма—утрату единственно возможнаго достоянія этого класса—нравственной чистоты; графъ Трастъ—разрывъ съ традиціями и предразсудками высшаго сословія. Идея пьесы совершенно проста, проста до того, что не трудно бы ее отыскать въ прописяхъ: настоящая честь—во внутреннемъ достоинствѣ человѣка, въ качествахъ его ума и сердца, и общественное положеніе, завоеванное умѣлымъ трудомъ, вводитъ любого, хотя бы вышедшаго изъ рядовъ пролетаріата, въ кругъ правящаго класса.

Графъ Трастъ—другъ Роберта, котораго онъ встрѣтилъ въ путешествіяхъ,—его прямой контрастъ: онъ совершилъ только въ обратномъ смыслѣ то самое передвиженіе изъ одного класса въ другой, которое подняло Роберта до общественныхъ верховъ. Онъ былъ когда то исключенъ изъ полка офицерскимъ судомъ за то, что не хотѣлъ драться на дуэли и громко провозглашалъ, что честь заключается не въ соблюденіи устарѣвшаго обычая, а въ гордомъ сознаніи своей самостоятельности. Самъ человѣкъ даетъ себѣ настоящую оцѣнку—твердитъ гр. Трастъ, почти буквально повторяя слова Шиллера. Наконецъ, Альма тоже выбилась изъ узкихъ рамокъ мѣщанскаго приличія: ее поднялъ громкій успѣхъ ея красоты и въ то же время низвела почти до общественныхъ подонковъ готовность продать себя за дорогую цѣну. Все это очень не ново, и шаблонные критики, главнымъ образомъ наши русскіе, усмотрѣли въ «Чести» проповѣдь демократическій морали. Они проглядѣли въ ней, однако, нѣсколько существенныхъ подробностей. Вся семья Гейнеке, кромѣ одного Роберта, проникнута самымъ наивнымъ чувствомъ низкопоклонства, чтобы не сказать подлости. Чести въ ней нѣтъ какъ разъ и слѣда. Робертъ, строго говоря, не съ особеннымъ благородствомъ пользуется тѣми матеріальными выгодами, какія далъ ему успѣхъ: онъ открыто презираетъ родителей и высказываетъ Милингу свою независимость отъ него,—независимость, основанную попросту на томъ, что Милингъ въ немъ нуждается. Альма безчестна среди своихъ сценическихъ лавровъ попросту отъ того, что о чести въ ея семьѣ никогда и не имѣли понятія. Наконецъ, самъ Трастъ, гордый своей полной самостоятельностью, напрасно забываетъ, что при его огромномъ состояніи не мудрено пренебрегать общественнымъ мнѣніемъ, и что, вдобавокъ, онъ охорашивается и распускаетъ свой длинный хвостъ передъ мѣщанами и рабочими. Другими словами, если и вѣрна прописная идея пьесы, то она Зудерманомъ ничуть не доказана, такъ какъ всѣ его герои попросту люди, утратившіе честь или никогда ея не знавшіе. Это вовсе не помѣшало названной пьесѣ быть наряду съ «Родиной» (Die Heimat), его наибольшимъ сценическимъ успѣхомъ.

Несравненно выше стоятъ «Огни Ивановой ночи», хотя въ этой безжалостной пьесѣ топчутся самыя основныя понятія о нравственности. Племянникъ землевладѣльца Фогельрейтера архитекторъ Георгъ фонъ Гартвигъ, живущій на средства дяди, и женихъ его единственной дочери Труды, въ него влюбленной до безпамятства, тутъ же, въ домѣ родителей невѣсты, наканунѣ дня назначеннаго для свадьбы, соблазняетъ воспитанницу этихъ родителей Марику, которая, впрочемъ, сама напрашивается на соблазнъ. Это ему ничуть не мѣшаетъ на другой же день жениться на Трудѣ, такъ какъ въ сердцѣ Марики ея паденіе не вызываетъ и тѣни стыда. Она идетъ въ объятія Георга съ торжествомъ, въ полной увѣренности своей неограниченной свободы, съ какой-то тайной ненавистью въ душѣ, ненавистью къ тѣмъ самымъ людямъ, которые ее приняли въ домъ и воспитали. Что-либо болѣе отвратительное трудно подыскать. А между тѣмъ въ этомъ то и заключаются огни Ивановой ночи. И пьеса такъ названа, потому что въ этомъ праздникѣ молодой природы олицетворяется торжество языческаго Пана, радостной плоти надъ христіанскимъ самоотреченіемъ. И обстановка, въ которую Зудерманъ вставилъ свою грѣшную сцену, до того эффектна, соблазнительна, драматична, что почти сочувствуешь забывшимся молодымъ людямъ. Они достойны омерзенія, но госпожа Заурма въ Берлинѣ, какъ г-жа Коммисаржевская въ Петербургѣ, сумѣли придать роли Марики какое-то чарующее обаяніе. Марика, дочь бродяги, нѣсколько разъ уличенной въ ночномъ воровствѣ, и послѣдній отчаянный порывъ дѣвушки на встрѣчу безчестія вызванъ тѣмъ, что ея мать, снова пойманную на мѣстѣ преступленія, уводитъ черезъ садъ полевая стража, и голосъ ея, молящій о пощадѣ, доносится, какъ отзвукъ позора, до слуха одурманенной дочери.

Здѣсь Зудерманъ вполнѣ отожествилъ свое творчество съ побѣдою зла. Въ другой его оптимистической пьесѣ, въ «Боѣ бабочекъ», побѣждаетъ не зло, а невинность. Боя здѣсь собственно никакого нѣтъ и героиня пьесы 16-лѣтняя Рози, обладающая талантомъ съ необыкновеннымъ вкусомъ вырисовывать бабочекъ на дамскихъ вѣерахъ, выигрываетъ призъ, т. е.

богатаго жениха, вовсе объ этомъ не стараясь. Ее оклеветали; родная мать увѣрена, что Рози обязана принести себя въ жертву старшимъ сестрамъ, и Рози готова собой пожертвовать. И въ концѣ пьесы, когда ея невинность неожиданно открывается, и женихъ, предназначенный для старшей ея сестры, объявляетъ, что давно любитъ младшую, Рози, наконецъ, рѣшается признаться, что любитъ его и она. Какъ въ «Ивановыхъ огняхъ» побѣдный вѣнокъ отдается грубому эгоизму, такъ здѣсь онъ украшаетъ собою голову невинности. И хотя «Бой бабочекъ» по замыслу—пьеса очень не глубокая и въ художественномъ отношеніи не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ Зудермана, есть и въ ней нѣсколько сценъ, поражающихъ яркостью юмора и рисующихъ характеръ самой героини и ея будущаго тестя самыми необыкновенно удачными штрихами.

IV.

Перейдемъ теперь къ тому ряду пьесъ, гдѣ манера творчества Зудермана высказалась всего полнѣе. Суть этой манеры въ соединеніи двухъ существенно различныхъ драматическихъ пружинъ — фатума и страсти, другими словами, классицизма и романтизма. Какъ ни склоненъ Зудерманъ къ оптимизму, какъ ни охотно преклоняется онъ передъ самодержавіемъ страсти, нельзя было ему не увидѣть, что весь трагизмъ человѣческой судьбы въ постоянномъ почти крушеніи жизненнаго счастья, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ человѣку не дано восторжествовать надъ обстановкой и выйти побѣдоносно изъ жизненной борьбы. Едва ли только въ необходимости трагическаго конца убѣдила его законность возмездія за нарушенную правду: гораздо вѣроятнѣе, что побудительнымъ мотивомъ здѣсь послужила эффектность развязки, какая достигается вслѣдствіе гибели героя. Одна черта, впрочемъ, рѣзко отличаетъ нѣмецкаго писателя отъ всей современной драматической литературы: начиная отъ Шекспира, вся тайна жизненнаго трагизма заключается въ психическомъ моментѣ, въ роковыхъ послѣдствіяхъ страстнаго порыва. Таковы и Макбетъ, и Отелло, и Карлъ Моръ, и Валленштейнъ, и Эрнани. Но не таковы герои

Зудермана. Выводить трагическій конецъ изъ послѣдствій вины онъ не хочетъ, такъ какъ самой вины не признаетъ. И вотъ почему, какъ рѣшающій моментъ, ему понадобился фатумъ, взятый имъ изъ арсенала древней трагедіи. Благодаря року, герой можетъ погибнуть, ничуть не будучи виноватымъ. На трагическую развязку совершенно достаточно слѣпой воли судьбы, безотвѣтственной и всесильной.

«Родина» принадлежитъ къ числу самыхъ лучшихъ драмъ Зудермана. Хорошо въ ней собственно то, что движется она прямо, какъ математическая линія, и что характеры Магды и ея отца, отставного ротмистра Шварце, должны неизбѣжно столкнуться. Магда съ перваго же своего появленія—прямая противоположность отчему дому. Она когда то изъ него убѣжала, презрительно отвергнувъ человѣка, желавшаго стать ея женихомъ, и затѣмъ, совершенно свободная, жила только для искусства и, пожалуй, еще для любви. Съ той самой минуты, когда раздается въ передней самоувѣренная ея рулада изъ какой-то оперы, она является самымъ прямымъ отрицаніемъ всего домашняго уклада, сотканнаго изъ мелкихъ приличій и мѣщанскихъ добродѣтелей.

Отецъ хочетъ выдать ее за человѣка, требующаго, чтобы она покинула сцену. А когда она это категорически отвергаетъ, говоря, что она не позоръ, а гордость отчаго дома, взбѣшенный отецъ направляетъ на нее дуло пистолета. Но погибла не Магда, погибъ старый ротмистръ, у котораго сдѣлался сердечный ударъ въ тотъ самый моментъ, когда онъ хотѣлъ спустить курокъ. Правда, зритель подготовленъ къ этому концу многочисленными повтореніями, что Шварце боленъ и едва ли долго проживетъ, но все-таки сердечный ударъ какъ разъ въ минуту развязки совершенно ничего общаго не имѣетъ съ ходомъ дѣйствія и является нужнымъ для автора, какъ «Deus ex machina».

Такой же «Deus ex machina» заканчиваетъ собою другую громкую пьесу Зудермана «Гибель Содома». И здѣсь достойный вѣнецъ не только порочной, но и позорной жизни героя — сражающій его громовой ударъ. Бѣда только въ томъ, что ударъ этотъ ничего общаго не имѣетъ, совер-

шенно какъ въ «Родинѣ», съ развитіемъ дѣйствія пьесы. Можно сколько угодно развратничать и не подвергнуться разрыву сердца въ 30 съ небольшимъ лѣтъ. Здѣсь Зудерманъ какъ будто заступился за поруганную мораль, замѣняя собою карающее Провидѣніе. Но опять-таки жаль, что эта печальная развязка, этотъ смертный приговоръ не является, какъ прямое и необходимое послѣдствіе всего предыдущаго. Наказаніе на лицо, но оно не вытекаетъ изъ жизни главнаго героя пьесы и потому не имѣетъ того оздоравливающаго дѣйствія, какимъ, несомнѣнно, обладаетъ естественный выводъ изъ долгаго посягательства на поруганную нравственность. Рокъ является какъ то съ боку, какъ нѣчто постороннее и потому въ его приговорѣ внутренней необходимости нѣтъ. Таковъ классическій фатумъ, но какъ разъ потому, что современный міръ фатума не признаетъ, древняя судьба и не годится для насъ, какъ развязка драмы. И все-таки, взятая сама по себѣ «Гибель Содома» — очень сильная вещь, ярче рисующая столичный развратъ, чѣмъ все прочее, написанное Зудерманомъ. Вилли Яниковъ, вышедшій не только изъ бѣдной, но и ничтожной среды, поднялся до самыхъ вершинъ общества, благодаря своей кисти. Его картины берутся на расхватъ, въ немъ заискиваютъ, денегъ у него сколько угодно, есть даже собственная вилла въ самомъ изящномъ кварталѣ. И этотъ Вилли, подъ предлогомъ бичеванія порока, пишетъ только изображенія самаго этого порока. Развратное общество охотно терпитъ, чтобы его хлестали по лицу, лишь бы имъ занимались. Послѣдняя изъ картинъ Вилли изображаетъ конецъ библейскаго Содома, но, въ сущности, является аллегоріей тѣхъ мѣщанскихъ богачей, тѣхъ раззолоченыхъ буржуевъ, среди которыхъ вращается художникъ. Профессора, писатели, врачи, съ которыми онъ тамъ сталкивается, одинаково съ нимъ развратны и платятъ за обильное хлѣбосольство циническимъ глумленіемъ. Съ одной изъ дамъ этого общества Вилли находится въ связи и въ связи небезкорыстной. Это нисколько не мѣшаетъ дамѣ его кошелька г-жѣ Адѣ Барциневской сватать за него племянницу, хорошенькую Китти Катенбергъ. Живописецъ не только не отворачивается отъ этого брака съ негодованіемъ, но почти любитъ Китти,

разумѣется чисто плотскою любовью. А на самой глубинѣ его сердца что-то протестуетъ, что-то жаждетъ болѣе чистой атмосферы. И вотъ ему попадается подъ руку 16-лѣтняя Клерхенъ, воспитанница его родителей и невѣста его лучшаго друга Крамера. Вернувшись разъ поздно ночью домой пьянымъ, Вилли даже не борется съ чувственнымъ влеченіемъ, и невинная Клерхенъ, привыкшая на него смотрѣть, какъ на божество, ему отдается безъ сопротивленія.

Кажется, худшей мерзости едва ли отыщешь въ самомъ порочномъ обществѣ. А на другой день мы встрѣчаемся опять съ героемъ пьесы за роскошнымъ обѣдомъ въ честь его помолвки съ Китти. Не у него, а у невѣсты просыпается гадливость, и вдругъ она предлагаетъ жениху тутъ же съ мѣста въ бальномъ платьѣ бѣжать съ нимъ вдвоемъ въ его виллу. Онъ сразу соглашается, весь поглощенный новою страстью, совершенно позабывъ о Клерхенъ. Но тутъ его постигаетъ Немезида. Клерхенъ не вынесла позора и утопилась. И когда Крамеръ узнаетъ настоящую причину самоубійства, онъ бросаетъ своему пріятелю въ лицо грубый укоръ. Тутъ и пришелъ на помощь Зудерману фатумъ. Вилли не реагируетъ на оскорбленіе. Съ минуту передъ тѣмъ весь отдававшійся любви къ Китти, онъ подавленъ, смятъ и нервный ударъ пришелся какъ нельзя больше кстати. Правда, Зудерманъ вывелъ нарочно врача, который уже въ 4-мъ дѣйствіи щупаетъ у художника пульсъ, рекомендуя ему принимать бромъ. Но эта медицинская уловка такъ мало вяжется съ цѣлымъ ходомъ пьесы, такъ лишена всякой необходимости для молодого еще живописца, что ее все-таки нельзя не признать однимъ изъ безсильныхъ сценическихъ средствъ, какихъ сколько угодно у плохихъ драматурговъ. Зудермана это средство не достойно, и отъ того я «Гибель Содома», несмотря на всю его яркость, къ лучшимъ произведеніямъ художника причислить не могу.

«Іоаннъ Предтеча» стоитъ въ творчествѣ Зудермана совершенно одиноко. Къ древнему міру нашъ драматургъ обращался вообще рѣдко,— строго говоря, лишь два раза, въ трагедіи «Iohannes» и въ первомъ актѣ «Morituti», гдѣ выведенъ послѣдній остъготскій король Тея. Іоаннъ, какъ

послѣдній ветхозавѣтный пророкъ, сталкивается не съ еврействомъ собственно, а съ той лишь его частью, которая вся проникнута азіатско-эллинскимъ духомъ. Надо отдать Зудерману справедливость—этотъ отвратительный духъ, эта культура разложенія очерчена имъ блестяще. Нужды нѣтъ, что фигуры Иродіады и Саломіи значительно отступаютъ отъ краткаго евангельскаго разсказа. Онѣ типичны въ высшей степени, особенно послѣдняя. Принципъ жить для одного наслажденія, полнымъ отсутствіемъ хотя бы слабѣйшаго голоса совѣсти, наслажденія, не останавливающагося ни передъ чѣмъ—этотъ принципъ здѣсь представленъ во весь ростъ съ ужасающимъ богатствомъ красокъ. Пророкъ, своею проповѣдью говорящій постоянно о воздержаніи до аскетизма, наталкивается здѣсь на полную разнузданность страсти, давно позабывшій о какихъ-либо заповѣдяхъ, и не только синайскихъ, но и попросту философскихъ. Такое столкновеніе было бы вполнѣ удачно, если бы этому не мѣшало одно маленькое обстоятельство. Іоаннъ—фигура евангельская и самимъ Христомъ признаваемая крупнѣйшимъ лицомъ цѣлаго Ветхаго Завѣта. Сдѣлать изъ такого лица, все ученье котораго—одна сильная борьба со страстью, сдѣлать изъ него романтическаго героя, появляющагося на театрѣ какъ разъ воплощеніемъ страстности—это была задача до того невозможная, что Зудермана здѣсь очевидно прельстила сама ея исключительная оригинальность. Въ сущности аскетизмъ и страстность—два противоположные полюса психики. Но проповѣдь аскетизма у Іоанна сама до такой степени проникнута увлеченіемъ, что до нѣкоторой степени понятно желаніе Зудермана вывести трагическій конецъ Предтечи изъ порыва его разгоряченной души. Не только зло побѣждаетъ въ библейской пьесѣ Зудермана, но слышится въ ней какъ будто тайная иронія надъ строгостью пророка, который отдалъ себя въ жертву двумъ совершенно ненужнымъ подвигамъ—добровольному отреченію отъ сладострастія и недостатку энергіи въ рѣшительную минуту. Недѣйствительность этихъ мотивовъ и придаетъ фигурѣ Іоанна совершенно невиданный на театрѣ колоритъ, низводя—чего грѣха таить—само Провидѣніе до холодной непреклонности греческаго фатума. Если проповѣдь добра не

удалась, если гибель Іоанна обусловленна единственно тѣмъ, что онъ не отдался искушенію и не свернулъ съ пророчества на путь демагогіи, надъ нимъ очевидно тяготѣетъ неумолимый рокъ, предрѣшившій его гибель, какъ искупительную жертву. Но какъ ни заманчивъ такой сюжетъ, сосѣдство Евангелія съ твердою опредѣленностью его штриховъ, это опасное сосѣдство нѣсколько портитъ впечатлѣніе. Зритель невольно чувствуетъ, что не даютъ ему обѣщаннаго и выведенныя передъ нимъ фигуры почерпнуты лишь изъ области чистой фантазіи. Притомъ итальянская живопись возрожденія такъ часто повторяла обрисовку Саломіи и ея матери, что и она со своей стороны придала фигурамъ этихъ двухъ женщинъ очень опредѣленныя черты. Если Зудерманъ, дабы усложнить завязку, придалъ Иродіадѣ такую же тайную склонность къ Предтечѣ, какою взволнована необузданная душа ея дочери, это не только искаженіе библейской исторіи, но вдобавокъ, полное нарушеніе одного изъ основныхъ принциповъ театра—non bis in idem. Повтореніе того же чувства у двухъ женскихъ лицъ въ той же пьесѣ неизбѣжно путаетъ дѣйствіе, вмѣсто того, чтобы сдѣлать его болѣе интереснымъ. Но сдѣлавъ эти оговорки, нельзя не признать, что рѣшающій моментъ въ драмѣ—внезапное сознаніе пророка, что его требованія расходятся съ ученіемъ Мессіи—этотъ моментъ необыкновенно удаченъ и остается только сожалѣть, что не одного Іоанна, но косвенно, пожалуй, и самого Христа низвели до театральныхъ кулисъ и сдѣлали изъ Евангелія предметъ сценическаго эффекта.

О трилогіи «Morituri» я не хотѣлъ здѣсь говорить вовсе и вотъ почему. Для трилогіи нужно, если не единство дѣйствія, то, по крайней мѣрѣ, тождество идеи, а этого тождества какъ разъ въ трехъ актахъ «Morituri» и нѣтъ. Первые два акта несомнѣнно превосходны, какъ отдѣльныя произведенія, но между почти легендарнымъ остготскимъ королемъ VI вѣка и нѣмецкимъ поручикомъ Фритцхенъ слишкомъ несоразмѣримая разница, чтобы вывести ихъ на одну плоскость, какъ двѣ части цѣлаго. Что же касается третьяго дѣйствія, то оно окончательно портитъ впечатлѣніе по двумъ причинамъ: во 1-хъ, на ряду съ историческимъ и бытовымъ сюже-

томъ поставленъ третій—фантастическій, а во 2-хъ, окончательнымъ словомъ трагическаго замысла является чисто комичная, и притомъ очень неудачная картина изъ вымышленной среды.

V.

Двѣ пьесы, о которыхъ мнѣ осталось здѣсь говорить, вполнѣ сливаются съ господствующимъ въ драматургіи направленіемъ, и не стоило бы о нихъ упоминать, если бы какъ разъ онѣ не принадлежали къ числу самыхъ тонкихъ, изящныхъ произведеній Зудермана. Къ обѣимъ этимъ пьесамъ вполнѣ примѣнимо старинное правило о торжествѣ добродѣтели не только надъ порокомъ, но и надъ простою виною. Какъ разъ обѣ эти развязки послѣдовательно проведены въ обѣихъ пьесахъ, притомъ съ большимъ успѣхомъ. Въ пьесѣ «Glück im Winkel» чрезвычайно нѣжными, будто акварельными красками нарисована мелкая узкая среда, гдѣ суждено вращаться героинѣ. Ограниченная забитость ея прекраснаго мужа, придирчивая сухость его прямого начальника, инспектора училищъ, душная атмасфера, которою дышется въ мѣщанской обстановкѣ учительскаго дома,—все это скорѣе чувствуется зрителемъ, чѣмъ обрисовано опредѣленными штрихами. Смутно подступаетъ драма среди кажущагося буржуазнаго счастья какъ разъ потому, что Елизавета, жена учителя, относится къ нему съ такою открытою привязанностью. И все таки сквозь ея привѣтливыя рѣчи смутная иронія будто слышится. А иронизировать было бы надъ чѣмъ. Молодость Елизаветы протекла въ богатѣйшемъ замкѣ среди знатныхъ людей и тамъ она пріобрѣла изысканныя привычки, забыть которыя не въ состояніи. Было и нѣчто большее — была молодая любовь, не успѣвшая расцвѣсть, потому что Елизавету въ тайнѣ оскорбляло, что этой любви будто не замѣчали. Она кинулась на шею первому человѣку, попросившему ея руки, а человѣкъ этотъ оказался безукоризненно чистымъ, но въ то же время не сознававшимъ вовсе, что есть иная среда, чѣмъ та плебейская посредственность, къ которой онъ приросъ всѣмъ своимъ существомъ. Елизавету неотвязчиво преслѣдуютъ воспоминанія и вотъ — предметъ ея прежней

любви невзначай пріѣзжаетъ къ ея мужу сутки прогостить въ учительскомъ домикѣ. Не много ему времени надо, чтобы разгадать тайну внутренняго разлада, портящаго жизнь Елизаветы. Онъ предлагаетъ ей бѣжать съ нимъ,--его бракъ тоже несчастливый,—и опостылѣвшая ему жена—предметъ его постоянныхъ насмѣшекъ. Елизавета борется съ соблазномъ и въ минуту отчаянія рѣшается на гибельный шагъ, но въ темной комнатѣ, черезъ которую она собирается уйти, встрѣчается ей мужъ: онъ догадался, онъ сторожитъ ее, и ни слова упрека не срывается съ его устъ. Какъ разъ своею тихою кротостью, открытымъ признаніемъ своей неспособности подняться до ея уровня, онъ теперь выростаетъ въ ея глазахъ. Это уже не простой забытый чиновникъ, надъ которымъ потѣшается власть начальства. Это — человѣкъ, понявшій, что приносить себя въ жертву не каждому по плечу. Зритель чувствуетъ, что не ради себя, не ради самозащиты онъ предостерегаетъ жену, а только ради ея самой. И безкорыстіе мужа ее тронуло.

Она поражена честною силою этого скромнаго человѣка и нравственнымъ ничтожествомъ блестящаго барина, котораго она хотѣла полюбить. Заключительная сцена въ «Glück im Winkel» безспорно одна изъ лучшихъ, когда либо написанныхъ Зудерманомъ. И съ этой минуты тихій уголокъ становится Елизаветѣ на самомъ дѣлѣ дорогимъ.

Но перейдемъ къ наилучшей изъ всѣхъ пьесъ Зудермана къ драмѣ «Es lebe das Leben». Это единственный разъ, что художникъ перенесъ дѣйствіе на вершины общества, и какъ разъ потому, что мы имѣемъ здѣсь передъ собой кругъ избранныхъ, трагическая развязка неизбѣжна. Трагизмъ и заключается въ томъ, что и внутреннее условіе характера и внѣшняя обстановка тоже, не позволяютъ переносить нравственную вину какъ легкое бремя, и сознаніе такой вины неизбѣжно приводитъ къ роковому концу. Главное лицо пьесы баронъ Рихардъ Фелькерлингъ не даромъ говоритъ, что аристократія до сихъ поръ не разучилась умирать. Въ готовности итти добровольно на встрѣчу смерти и заключается главная, если не единственная, заслуга дворянства. Героиня пьесы графиня Беата Келлинггаузенъ

это доказываетъ на дѣлѣ. Она не мирится со стыдомъ и принимаетъ ядъ; правда, въ самомъ началѣ, при встрѣчѣ съ бывшимъ другомъ ея жизни, она съ спокойствіемъ глядитъ на прошлое, которое, вѣдь, давно быльемъ поросло. Много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ навсегда окончился ея романъ. Совсѣмъ еще молоденькой женщиной, равнодушной къ заурядному мужу, графу Михелю, который и самъ былъ къ ней равнодушенъ, она встрѣтилась съ Рихардомъ Фелькерлингомъ и полюбила его страстно. Это была одна изъ тѣхъ привязанностей, которыя только съ жизнью кончаются. Можетъ оборваться связь, но сердечное родство переживаетъ добровольный разрывъ. Баронъ Рихардъ и Беата чувствуютъ себя по прежнему духовно неразлучными. Они мечтаютъ о будущей свадьбѣ своихъ дѣтей, тоже полюбившихъ другъ друга, едва прошли дѣтскіе годы. Графъ Михель, не подозрѣвающій прошлаго, въ свою очередь подружился съ Рихардомъ и тотъ какъ разъ ради этой зародившейся дружбы поставилъ крестъ надъ своимъ романомъ съ Беатой. Въ ея салонѣ собираются руководители правой германскаго рейхстага и на графиню привыкли смотрѣть, какъ на вдохновительницу консервативной партіи. И вотъ, графу Михелю неожиданно приходитъ мысль пожертвовать своимъ мѣстомъ въ палатѣ для своего друга Рихарда, въ которомъ всѣ, и графъ въ томъ числѣ, признаютъ самаго талантливаго оратора въ ряду защитниковъ прежняго общественнаго строя. Рихардъ избранъ на мѣсто своего пріятеля, правда только скромнымъ большинствомъ въ 61 голосъ: наряду съ поклонниками его выдающагося таланта, у барона и не мало враговъ. Въ самую послѣднюю минуту избирательной борьбы его противники, соціалисты, выпустили значительный козырь: въ соціалъ-демократической газеткѣ появилась инсинуація, что въ прошломъ графини и Фелькерлинга есть нѣчто позорное и находящееся въ прямомъ противорѣчіи съ началами, которыя баронъ призванъ защищать. Скандалъ вышелъ поразительный. Сперва его безсильно хотѣли потушить и графъ съ своей стороны твердо убѣжденъ, что это—одна клевета противниковъ, хотя тѣ и увѣряли, что у нихъ имѣются доказательства. Тайну выдаетъ мужу сама Беата: въ рѣшительную минуту, когда онъ тре-

буетъ отъ Фелькерлинга, чтобы тотъ своимъ честнымъ словомъ открыто призналъ ложь инсинуаціи, графиня бросается впередъ и страстнымъ движеніемъ руки, которымъ она безсознательно хочетъ защитить Фелькерлинга отъ мужа, несчастная женщина себя выдаетъ. У графа сомнѣній больше нѣтъ, и въ первую минуту онъ восклицаетъ, что одинъ изъ нихъ лишній на землѣ и споръ между ними можетъ окончиться только смертельно для одного изъ противниковъ. Но какъ это сдѣлать? На другой же день Фелькерлингъ долженъ произнести въ рейхстагѣ рѣчь противъ законопроекта о разводѣ, выступая поборникомъ святости домашняго очага. Если вмѣсто того вся страна узнаетъ про кровавую развязку, что за позорная тѣнь ляжетъ на всю партію, какимъ лицемѣрнымъ кощунствомъ покажется ея защита семьи!

Вмѣсто дуэли графъ рѣшается, скрѣпя сердце, отправить жену въ одно изъ своихъ помѣстій, гдѣ она будетъ жить вдали отъ него, но все-таки безъ нарушенія условныхъ приличій. Рѣчь Фелькерлинга вышла такою блестящею, что доставила партіи настоящій тріумфъ, а бывшій секретарь барона, соціалистъ Мейснеръ, какимъ-то чудеснымъ образомъ добывшій переписку его съ графиней, возвращаетъ письма съ негаданнымъ благородствомъ. Вмѣсто дуэли, ставшей теперь ненужной, графъ устраиваетъ у себя политическій завтракъ, на который приглашены вожди партій, въ томъ числѣ и Фелькерлингъ, и обмѣненные тосты должны свидѣтельствовать громко, что согласіе въ средѣ консерваторовъ не нарушено нисколько. Одно только въ рѣшительную минуту препятствуетъ этому мирному исходу: графиня Беата чувствуетъ, что втайнѣ всѣ увѣрены въ ея винѣ, да и сама она воспоминаніе о быломъ и вѣчную неизбѣжную ложь вынести не въ силахъ. Въ ту самое минуту, когда она за завтракомъ провозглашаетъ тостъ «es lebe das Leben», она вмѣстѣ съ шампанскимъ выпиваетъ смертельный ядъ и, жертвуя собою, какъ бы вынуждаетъ мужа и бывшаго любовника къ примиренію.

Въ сценическомъ отношеніи драма «Es lebe das Leben» превосходна. Превосходна въ ней и выдержанность ярко очерченныхъ характеровъ, добро-

душная прямота гр. Михеля, трагизмъ, вложенный въ натуру графини, демократическій, почти революціонный пылъ у сына Фелькерлинга Норберта, у котораго, однако, изъ-за передовыхъ убѣжденій проглядываютъ чисто дворянскія понятія о рыцарской чести, остроумный цинизмъ одного изъ выдающихся консерваторовъ принца Узингенъ, не перестающаго глумиться надъ собственными принципами, наконецъ узкій бюрократизмъ догадливаго брата Фелькерлинга Людвига, который всему умѣетъ найти должную цѣну, но за то вполнѣ неспособенъ ни на какое сердечное движеніе. Все это одно сплошное совершенство. Но и на солнцѣ бываютъ пятна и нельзя отрицать, что у главнаго героя барона Рихарда характеръ нарисованъ блѣдновато и что въ пьесѣ Зудерманъ цѣлыхъ три раза грѣшитъ противъ правдоподобія. Отчего прямодушный гр. Михель, послѣ того какъ онъ едва не ударилъ бывшаго пріятеля, вдругъ соглашается на замѣну дуэли примирительнымъ завтракомъ, который никого, вѣдь, не могъ ввести въ заблужденіе? Отчего Мейснеръ, имѣвшій подлость въ печати намекнуть на отношенія графини къ барону, вдругъ рѣшился выдать Фелькерлингу компрометирующія ее письма? Зачѣмъ, наконецъ, героиня выпила ядъ какъ разъ въ такую минуту, когда она тѣмъ самымъ уничтожаетъ весь смыслъ хрупкаго обмана, придуманнаго ея мужемъ? На все это одно объясненіе. Когда воспроизводишь искусственно жизнь, крупнѣйшіе таланты вынуждены иной разъ придумать объясненія, не совсѣмъ вяжущіяся съ естественнымъ развитіемъ характера. И въ сущности развѣ сама жизнь не богата такими событіями, которыя вѣчно остаются загадкою и для которыхъ одно только есть объясненіе, что они на дѣлѣ совершились.

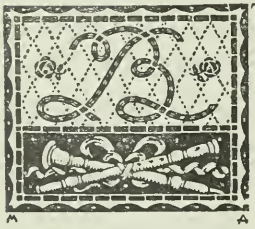
А что Зудерманъ выдающійся талантъ, въ этомъ сомнѣнія быть не можетъ. Это талантъ, правда ополчившійся на ходячую мораль, и любящій проповѣдывать, что нарушителямъ ея достается вѣрное счастье, если только они рѣшаются идти впередъ безъ колебаній. Но этотъ оптимистическій принципъ, заимствованный у Ницше, Зудерманъ самъ не довелъ безъ колебаній до конца. Въ трехъ только пьесахъ торжество дается тому, кто идетъ впередъ прямо, не безпокоясь никакими затрудненіями, на пути. Въ

«Родинѣ» и въ «Гибели Содома», хотя симпатіи автора на сторонѣ героевъ, они дорого расплачиваются за свою духовную независимость. Въ трагедіи «Iohannes» героя постигаетъ гибель, потому что онъ не поддался соблазну и въ то же время не рѣшился неумолимо довести до конца свою проповѣдь. За то въ «Glück im Winkel» старая мораль открыто побѣждаетъ, и счастье дается въ награду за то, что героиня устояла противъ соблазна, а въ драмѣ «Es lebe das Leben», безспорно самой лучшой изъ пьесъ Зудермана, прошлая вина, засыпанная долгимъ забвеніемъ, все-таки требуетъ виновныхъ къ отвѣту и конечное примиреніе достигается только добровольною смертью. Такъ послѣ долгаго блужданія по нравственнымъ сомнѣніямъ, Зудерманъ все-таки пришелъ въ концѣ концовъ къ той старинной пристани, куда приводятъ своихъ героевъ всѣ прежніе геніальные драматурги.

РОБЕРТЪ ШУМАНЪ [1]).

Посвящается Л. С. Ауэру.

Л. САККЕТТИ.



Въ музыкѣ XIX вѣка обнаруживается нѣсколько теченій: лирическое, абсолютно музыкальное (инструментальныя произведенія безъ словесныхъ объясненій), программное и другія. Эти теченія сливаются въ творчествѣ Р. Шумана, чтобы потомъ снова направиться въ разныя стороны. Дѣйствительно, хотя Р. Шуманъ преимущественно лирикъ, но въ своихъ симфоніяхъ безъ программъ онъ является представителемъ абсолютной музыки; напротивъ, многимъ своимъ мелкимъ произведеніямъ для фортепіано онъ даетъ названія, служащія какъ бы программой, иллюстрируемой замѣчательно характеристической

---

[1]) Hermann Abert; Robert Schumann. Berlin 1903.

музыкой. Все это придаетъ значительный интересъ музыкѣ Р. Шумана, о которомъ П. И. Чайковскій писалъ, что «этотъ композиторъ есть наиболѣе яркій представитель современнаго намъ музыкальнаго искусства», и даже утверждалъ, что «музыка второй половины текущаго (т. е. XIX в.) столѣтія составитъ въ будущей исторіи искусства періодъ, который грядущія поколѣнія назовутъ Шумановскимъ» [1]).

Робертъ Шуманъ родился 8 іюня 1810 г. въ Цвикау, гдѣ его отецъ занимался книжною торговлею. Любя литературу, онъ поощрялъ въ своемъ сынѣ рано обнаружившіяся склонности къ поэзіи и музыкѣ. Еще ребенкомъ Робертъ написалъ комедію, которая была сыграна на домашней сценѣ авторомъ и его маленькими товарищами. Но влеченіе къ музыкѣ все усиливалось, и способности къ ней, между прочимъ, обнаруживались въ попыткахъ сочинять маленькіе танцы, относящіеся къ семи или восьмилѣтнему возрасту Роберта, и въ фантазированіи на фортепіано. Въ своихъ импровизаціяхъ онъ обнаруживалъ замѣчательный даръ къ музыкальной характеристикѣ и умѣлъ такъ ярко изображать на своемъ инструментѣ своихъ товарищей, что они, слушая свои музыкальные портреты, помирали отъ хохота.

Учиться игрѣ на фортепіано Робертъ сталъ лѣтъ семи у учителя лицея въ Цвикау, баккалавра Kuntzsch'a. Сильное впечатлѣніе Робертъ испыталъ отъ игры Мошелеса, въ Карлсбадѣ, гдѣ знаменитый піанистъ далъ два концерта: 4 и 17 августа 1819 года. Впечатлѣніе отъ игры Мошелеса было настолько сильное, что о немъ Шуманъ вспоминалъ съ энтузіазмомъ даже въ послѣдніе годы своей жизни. Когда Мошелесъ посвятилъ Шуману свою сонату для фортепіано и віолончели (ор. 121), то послѣдній писалъ автору: «Посвященіемъ вашей сонаты вы мнѣ доставили радость и оказали честь, что придаетъ мнѣ бодрость въ стремленіи, въ которомъ уже давно вы принимаете участіе. Когда лѣтъ 30 тому назадъ въ Карлсбадѣ я, совершенно вамъ неизвѣстный, какъ реликвію сохранялъ кон-

[1]) Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго. Москва 1898 г., стр. 16.

цертный билетъ, къ которому вы дотронулись, то могъ ли я мечтать, что такой знаменитый артистъ меня почтитъ такимъ образомъ. Примите же мою глубокую благодарность» [1]).

Отецъ Роберта поощрялъ влеченіе сына къ музыкѣ покупкою хорошаго фортепіано и коллекціи музыкальныхъ произведеній. Наоборотъ, мать Роберта желала, чтобы ея любимый сынъ избралъ болѣе выгодную карьеру, чѣмъ музыкальную. Поэтому Робертъ долженъ былъ пройти гимназическій курсъ, а потомъ поступить въ университетъ для изученія юридическихъ наукъ. Для этой цѣли Робертъ отправился въ 1828 году въ Лейпцигъ, а потомъ въ Гейдельбергъ. Но, не чувствуя влеченія къ юриспруденціи, Шуманъ все болѣе и болѣе отдавался своей страсти къ музыкѣ. Въ это время въ Гейдельбергѣ находился знаменитый профессоръ-юристъ Тибо, большой любитель и знатокъ музыки, въ особенности старинной, которую энергично пропагандировалъ. Но Шуманъ не сблизился съ Тибо. Впослѣдствіи Шуманъ въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» совѣтуетъ читать книгу Тибо: «Ueber Reinheit der Tonkunst», говоря: «Изслѣдованіе Тибо о чистотѣ стиля въ музыкѣ прекрасная книга. Когда сдѣлаешься старше, читай ее» [2]).

Изъ Гейдельберга Шуманъ опять вернулся въ Лейпцигъ, гдѣ сталъ брать уроки игры на фортепіано у Фридриха Вика, давшаго весьма лестный отзывъ о способностяхъ своего ученика его матери и опекуну: отецъ же Шумана умеръ 10 августа 1826 года. Благодаря этому отзыву, Шуманъ могъ безпрепятственно отдаться музыкѣ.

Шуманъ ревностно принялся за изученіе игры на фортепіано. Желая наверстать потерянное время и какъ можно скорѣе достигнуть наибольшей бѣглости и ровности, вообще, осилить технику, Шуманъ придумалъ особый аппаратъ, который, по мнѣнію изобрѣтателя, долженъ былъ дать въ самое короткое время необыкновенно блестящіе результаты. Но, вмѣсто нихъ,

---

[1]) W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 12.

[2]) Жизненныя правила для молодыхъ музыкантовъ Р. Шумана. Переводъ П. И. Чайковскаго. 2 изд. Москва 1874, стр. 17.

оказалось, что Шуманъ натрудилъ себѣ правую руку. Пришлось прибѣгнуть къ леченію, которое однако, не могло вполнѣ устранить причиненнаго вреда; поэтому Шуманъ принужденъ былъ отказаться разъ навсегда отъ карьеры піаниста.

Тѣмъ усерднѣе Шуманъ принялся за теорію музыки. Сначала онъ относился скептически къ ея значенію, но потомъ убѣдился въ ея необходимости. Тогда, тѣмъ усерднѣе сталъ ею заниматься. Его способъ сочиненія былъ чисто диллетантскій. По собственному своему признанію, онъ обыкновенно подбиралъ свои сочиненія на фортепіано. Впослѣдствіи онъ понялъ, что такой способъ сочиненія подчиняетъ мысль пальцамъ, и пришелъ къ убѣжденію въ необходимости развить слухъ такъ, чтобы слышать музыку, читая глазами ноты и не нуждаясь въ инструментѣ. Но въ первый періодъ своего творчества (отъ 1830 г. до 1839 г.) иногда сказываются недостатки въ музыкальномъ образованіи автора, столь поздно начавшаго изучать теорію, представляющую такъ много трудностей. Поэтому, хотя въ этотъ періодъ созданы шедевры, въ которыхъ талантъ автора превозмогъ всѣ препоны, явившіеся слѣдствіемъ поздняго изученія теоріи музыки и недостаточной технической выправки, но многое обнаруживаетъ недочеты въ мелодическомъ, гармоническомъ и ритмическомъ отношеніи. Мелодіи мѣстами слишкомъ эмбріональны. Гармонія не всегда достигаетъ органическаго развитія, а модуляція—логической консеквентности. Аккорды и ихъ послѣдовательности, несмотря на весь свой интересъ, представляютъ подчасъ нѣкоторыя безсвязныя странности. Ритмика отличается запутанностью, мѣшающею пластической ясности. Замѣтно также въ большей или меньшей степени отсутствіе тематической разработки. Вмѣсто нея тема появляется въ разныхъ тональностяхъ, производя впечатлѣніе одного и того же предмета, разсматриваемаго въ разноцвѣтныя стекла. Поэтому, такія произведенія, почти лишенныя тематической разработки, кажутся скорѣе импровизаціями на фортепіано, при помощи котораго Шуманъ сочинялъ (вплоть до opus'а 50), чѣмъ продуманной и окончательно обработанной композиціи. Всѣ эти недостатки впослѣдствіи исчезаютъ, благо-

даря усердному изученію теоріи, о важности которой Шуманъ писалъ въ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ»: «Какъ можно ранѣе усвой себѣ основныя начала гармоніи. Не бойся словъ контрапунктъ и т. п. Отнесись къ нимъ дружески, и они тебѣ улыбнутся» [1]). Впослѣдствіи Шуманъ очень увлекался контрапунктомъ, написалъ 4 фуги для фортепіано (op. 72) и говорилъ, что всякая приходящая въ его голову тема, помимо его воли и намѣренія, сама собой облекается въ разныя контрапунктическія комбинаціи. Въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» Шуманъ пишетъ: «Прилежно играй фуги хорошихъ композиторовъ, въ особенности I. С. Баха. Пусть онѣ будутъ твоимъ насущнымъ хлѣбомъ. Одинъ онъ уже можетъ сдѣлать изъ тебя хорошаго музыканта» [2]). Произведенія I. С. Баха Шуманъ глубоко изучилъ и «Das wohltemperirte Clavier» постоянно лежало на его фортепіано.

Сначала Шуманъ сталъ брать уроки теоріи музыки у Кунтша, а потомъ у Дорна, къ которому явился съ «Thème varié sur le nom «Abegg» (op. 1). Эта пьеса посвящена графинѣ Abegg. На самомъ дѣлѣ упомянутое произведеніе возникло вслѣдствіе знакомства автора съ красавицей Meta Abegg въ Мангеймѣ, дочерью одного чиновника въ этомъ городѣ. Названная пьеса—первое произведеніе Шумана, появившееся въ печати (въ ноябрѣ 1831 г.). Въ ней есть слѣды диллетантизма, вслѣдствіе пробѣловъ въ познаніяхъ теоріи музыки, которые авторъ тщетно старался пополнить изученіемъ теоретически-музыкальныхъ книгъ. Такъ, напримѣръ, главный мотивъ этого произведенія: a, b, e, g, g, составленный изъ нотъ, названія которыхъ входятъ въ слово «Abegg», хотя много разъ измѣняется мелодически, но ни разу ритмически, вслѣдствіе чего получается нѣкоторая монотонность, на которую, между прочимъ, указываетъ Reinecke, другъ Шумана, въ своей интересной книгѣ: «Meister der Tonkunst» [3]).

Въ томъ же 1831 году появилась другая пьеса Шумана: «Papillons»

---

[1]) Тамъ же, стр. 7.
[2]) Тамъ же, стр. 17.
[3]) Carl Reinecke. Meister der Tonkunst. Berlin und Stuttgart. 1903, S. 388.

(ор. 2). Подобно предыдущей, она свидѣтельствуетъ о томъ, что авторъ еще не успѣлъ справиться съ технической стороной своего искусства, и вполнѣ осилить ее. Но талантъ искупаетъ многое, что теоретику кажется сомнительнымъ. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ по поводу этой пьесы говорилъ на своихъ лекціяхъ по исторіи литературы фортепіанной музыки:

«Шуманъ увлекался очень масленицей (карнаваломъ), костюмированными масками, наполнявшими улицы, и посвятилъ три сочиненія ихъ музыкальному изображенію («Papillons», «Carnaval» и Faschingsschwank aus Wien»). Papillons полны прелести и юмора: маски длинной вереницей быстро проходятъ одна за другою; является Grossvater—старинный танецъ, который и теперь еще иногда отплясываютъ въ Германіи на золотыхъ свадьбахъ—сначала медленно, а потомъ съ прыжками. Въ концѣ «Papillons» Шуманъ изображаетъ родителей, которые съ боемъ шести часовъ (шесть ударовъ на той же нотѣ) гонятъ дѣтей домой (соединеніе темы гроссфатера съ остальными темами). Все это прелестная жанровая картинка. Шуманъ романтикъ и жанристъ» [1]). Изъ одного письма Шумана видно, что въ «Papillons» авторъ руководствовался поэтической идеей своего любимаго писателя: Жанъ Поль Рихтера, имѣвшаго громадное вліяніе на Шумана, зачитывавшагося произведеніями Жанъ Поля чуть не до безумья. Шуманъ ставилъ Жанъ Поля выше всѣхъ, не исключая даже Шиллера. Этотъ «Жанъ - Полизмъ» является весьма характернымъ элементомъ въ творчествѣ и жизни Шумана.

Постоянное и одностороннее занятіе музыкой въ перемежку съ чтеніемъ произведеній Жанъ Поля, въ которыхъ музыка играетъ такую значительную роль, а преобладаніе чувства просится на музыкальное выраженіе, такъ разстраивало нервную систему Шуману, что подготовило болѣзнь, преждевременно сведшую его въ могилу. Ея симптомы стали обнаруживаться съ 1833 г. Но эти болѣзненные припадки, приводившіе

[1]) Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А Г. Рубинштейна. 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1888, стр. 53.

уже тогда Шумана къ попыткамъ на самоубійство, были скоропроходящими, и онъ снова энергично принимался за работу.

1834 г., по словамъ самого Шумана, самый замѣчательный въ его жизни. 3-го апрѣля этого года вышелъ первый номеръ газеты: «Neue Zeitschrift für Musik». О возникновеніи этого замѣчательнаго музыкальнаго органа Шуманъ пишетъ въ предисловіи къ собранію своихъ литературныхъ сочиненій: «Въ концѣ 33 года въ Лейпцигѣ собиралось, какъ бы случайно, каждый вечеръ нѣсколько по большей части молодыхъ музыкантовъ прежде всего, чтобы быть въ обществѣ, а также для обмѣна мыслей о томъ искусствѣ, которое составляло для нихъ жизненную пищу—о музыкѣ. Нельзя сказать, что состояніе музыки въ Германіи было очень отрадно. На сценѣ господствовалъ Россини. На фортепіано почти исключительно Герцъ и Гюнтенъ. А всего лишь нѣсколько лѣтъ прошло, какъ среди насъ жили Бетховенъ, К. М. Веберъ и Францъ Шубертъ. Хотя звѣзда Мендельсона еще восходила, а о полякѣ Шопенѣ говорилось нѣчто удивительное, но они оказали прочное вліяніе лишь впослѣдствіи. Въ одинъ прекрасный день возникла въ молодыхъ, кипучихъ головахъ мысль: не будемъ праздными зрителями, постарайтесь, чтобы было лучше, и поэзія искусства снова достигла бы полета. Такимъ образомъ появились первые листы новой музыкальной газеты» [1]). Редакторомъ этой газеты сдѣлался Шуманъ. Его редакторство продолжалось 10-ть лѣтъ: до 1844 г. Въ этотъ годъ оно перешло въ руки историка музыки Бренделя. Названная газета преслѣдовала слѣдующія цѣли: «Всѣми силами напоминать о старомъ времени, такъ какъ только изъ этого чистаго источника можно почерпать силы для новыхъ художественныхъ красотъ, бороться съ недавнимъ прошлымъ, вслѣдствіе его антихудожественности, потому что оно было направлено на возвышеніе лишь внѣшней виртуозности, наконецъ приготовить и ускорить наступленіе новаго поэтическаго времени».

«Возвышеніе нѣмецкаго духа нѣмецкимъ искусствомъ, указаніемъ на древніе великіе образцы или предпочтеніемъ болѣе молодыхъ талантовъ,—

[1]) W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 88.

это возвышеніе и теперь должно быть цѣлью нашихъ стремленій. Красную нить этой мысли можно было бы прослѣдить въ исторіи Davidsbündler'овъ, этого фантастическаго союза, члены котораго менѣе узнаются по своимъ внѣшнимъ отличіямъ, чѣмъ по внутреннему сходству. Они и впредь будутъ стараться словомъ и дѣломъ заграждать путь посредственности. Если прежде это дѣлалось слишкомъ неистово, то теперь оно уравновѣшивается теплымъ вооодушевленіемъ, которымъ привѣтствуется всюду истинно-талантливое и истинно-художественное. Вѣдь мы пишемъ не для того, чтобы обогатить купцовъ, а почтить художниковъ» [1]).

Упомянутые въ этой цитатѣ Davidsbündler'ы возникаютъ одновременно съ газетой «Neue Zeitschrift für Musik». О нихъ Шуманъ пишетъ въ предисловіи къ собранію своихъ сочиненій: «Нужно еще упомянуть о союзѣ болѣе чѣмъ тайномъ, существовавшемъ лишь въ головѣ своего основателя, о Davidsbündler'ахъ. Казалось, что было бы кстати дать возможность высказаться представителямъ разныхъ художественныхъ взглядовъ, придумать противоположные художественные характеры, изъ которыхъ самыми значительными были Флорестанъ и Евсевій, а между ними посредникомъ стоялъ мейстеръ Раро. Это Давидово братство подобно красной нити проходило черезъ газету, юмористически соединяя «поэзію и правду» [2]).

Оригинальная идея этого союза коренится въ покореніи филистимлянъ Давидомъ. Она давала возможность ея творцу выражать массу разныхъ, измѣнчивыхъ, контрастирующихъ, романтическихъ настроеній, наполнявшихъ его внутренній міръ. Флорестанъ представляетъ олицетвореніе сильной, энергичной, страстной стороны въ личности Шумана, а Евсевій—ея кроткой, мечтательной и меланхоличной. Въ дѣтствѣ Шуманъ былъ очень шаловливъ и отличался очень веселымъ нравомъ. Но юношей сталъ задумчивъ и молчаливъ. Увлеченіе Жанъ Полемъ еще болѣе развило мечтательность Шумана и склонность къ меланхоліи. Рейнеке говорилъ Петру Ильичу Чайковскому, великому почитателю Шумана, что онъ «былъ истый

---

[1]) Ibid., S. 90—91.
[2]) Ibid., S. 95.

меланхоликъ, и можно было всегда предвидѣть, что эта прирожденная меланхолія перейдетъ въ иппохондрію и безуміе, какъ оно дѣйствительно и случилось. Молчаливость его была изумительна; казалось, что ему стоитъ чрезвычайныхъ усилій каждое слово» [1]). По поводу Флорестана и Евсевія самъ Шуманъ писалъ Дорну: «Флорестанъ и Евсевій олицетворяютъ мою двойную природу, которую я, подобно Раро, хотѣлъ бы слить въ одномъ человѣкѣ» [2]). Подъ именемъ Флорестана и Евсевія Шуманъ писалъ въ своей газетѣ. Эти два псевдонима Шумана не случайны. По крайней мѣрѣ относительно Евсевія есть указаніе въ одномъ письмѣ Шумана на 13-е августа. Въ Саксонскомъ календарѣ въ дни 12, 13 и 14 августа значатся имена: Клара (имя будущей жены Шумана), Аврора и Евсевій. Подъ именемъ Раро слѣдуетъ разумѣть Фридриха Вика, учителя Шумана на фортепіано, а впослѣдствіи его тестя, также писавшаго въ «Neue Zeitschrift für Musik».

Подъ псевдонимомъ Serpentinus скрывался другой сотрудникъ этой газеты, выдающійся музыкальный критикъ, Карлъ Банкъ, а подъ псевдонимомъ Jonathan, можетъ быть, Лудвигъ Шунке, другъ Шумана, ученикъ Калькебреннера и Рейха, умершій 24-хъ лѣтъ, написавшій вслѣдствіе своей короткой жизни немного произведеній, но обнаруживающихъ крупное дарованіе.

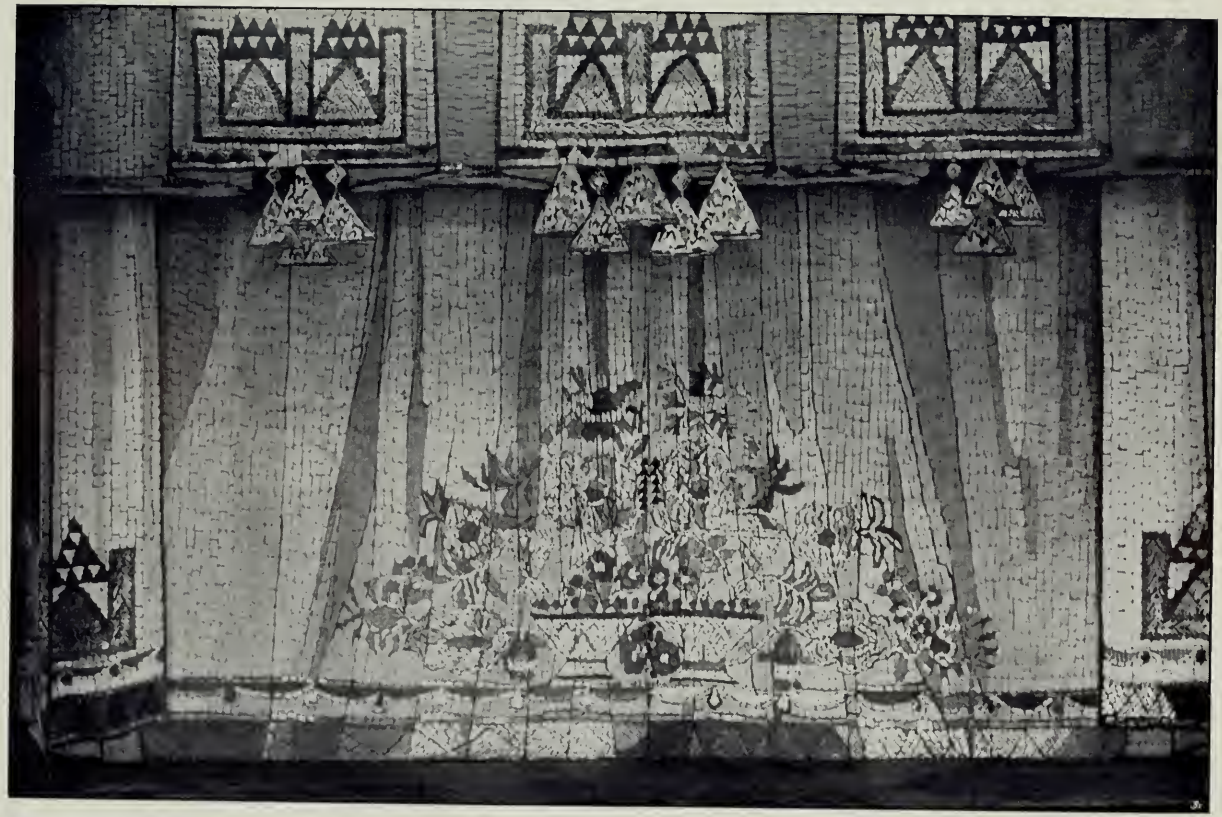
Одна изъ главныхъ задачъ новаго музыкальнаго органа заключалась въ протестѣ противъ медоточивой критики Финка, редактора Лейпцигской газеты: «Allgemeine musikalische Zeitung». Она была мало расположена къ возникшему нео-романтизму, отличалась консерватизмомъ и опиралась на Канта, мало знавшаго музыку и не любившаго это искусство. [3]) Кантъ удѣляетъ музыкѣ между прочими искусствами, по ея культурному вліянію на душу, нижайшее мѣсто, потому что, по выраженію названнаго

---

[1]) Музыкальные фельетоны и замѣтки П. И. Чайковскаго. Москва 1898, стр. 377.

[2]) W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 96—97, 345.

[3]) W. Langhanr, Die Geschichte der Musik des 17, 18 и 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1887. Bd. II, S. 386 Cp. Moor, Moderne Musikästhetikin Deutschland. Leipzig. 1902. S. 7.



философа, «она лишь играетъ съ чувствами» [1]). Кантъ называетъ музыку самымъ назойливымъ искусствомъ («die zudringlichste Kunst»), потому что, если она раздается, то volens nolens приходится ее слушать, и потому сравниваетъ ее съ надушеннымъ носовымъ платкомъ сосѣда, — платкомъ, запахъ котораго поневолѣ нужно нюхать. Наоборотъ «Neue Zeitschrift für Musik» являлась представительницей прогрессивнаго направленія и совсѣмъ иначе смотрѣла на музыку. Она боролась съ музыкой, льстившей грезой чувственности, разсчитанной на вкусъ массы, падкой къ внѣшней виртуозности, понижающей искусство до жонглерства и акробатства. Въ силу своего прогрессивнаго направленія музыкальный органъ ставилъ себѣ самою святою обязанностью привѣтствовать все новое, отмѣченное талантомъ, расчищать ему дорогу, всячески содѣйствовать его развитію и пониманію со стороны публики.

Въ первомъ же номерѣ «Neue Zeitschrift für Musik» Шуманъ привѣтствовалъ варіаціи Шопена: «La ci darem la mano»: «Долой шляпу, господа», писалъ Шуманъ, «передъ вами геній». Въ особенности же Шуманъ восторгался этюдами Шопена, о которыхъ писалъ: «Эти этюды свидѣтельствуютъ о смѣлой творческой силѣ, присущей композитору. Это — настоящіе поэтическіе образы, не безъ маленькихъ пятенъ, но въ общемъ мощные и захватывающіе». Игру Шопена на фортепіано Шуманъ сравнивалъ съ эоловой арфой, если бы у нея были всѣ гаммы, и рука артиста извлекала бы изъ нихъ разные фантастическіе пассажи надъ нижнимъ основнымъ тономъ, тогда какъ высокій голосъ продолжалъ бы пѣть свою нѣжную мелодію.

Шуманъ привѣтствовалъ Шопена не только, какъ критикъ, но и какъ композиторъ, охарактеризовавъ его въ своемъ карнавалѣ: «Scènes mignones sur 4 notes». Это сочиненіе было написано въ 1834 г. и посвящено скрипачу Карлу Липински, котораго Шуманъ очень цѣнилъ, какъ музы-

---

[1]) Jm. Kant, Kritik der Urtheilskraft. Text der Ausgabe 1790, (A)mit Verfügung sämmtlicher Abweichungen der Ausgaben 1793 (B)und 1790 (C). Herausgegeben Von Karl Kehrbach. Reclam jun. S. 201.

канта, и любилъ, какъ человѣка. Карнавалъ состоитъ изъ многихъ частей, большею частью написанныхъ на слѣдующія четыре ноты: A, S, C, H. Эти буквы взяты изъ названія одного чешскаго города (Asch), гдѣ жила нѣкая Ernestine von Fricken, которою одно время увлекался Шуманъ. Эти же буквы встрѣчаются въ словѣ Schumann, — единственныя, имѣющія въ числѣ остальныхъ музыкальное значеніе. Разныя маски очерчены музыкой Шумана, въ томъ числѣ лица древней итальянской комедіи, а также музыканты: Chopin — болѣзненный, изящный, съ отпечаткомъ самаго утонченнаго аристократизма, Paganini, со своей фатальной, демонической фигурой, при видѣ которой веселье прекращается и возобновляется лишь по ея исчезновеніи. Карнавалъ кончается маршемъ Davidsbündler'овъ: Давидово братство выступаетъ въ походъ противъ филистимлянъ, т. е. музыкальныхъ филистеровъ, изображенныхъ гросфатеромъ, и побиваетъ ихъ. Надписи, служащія заглавіемъ отдѣльныхъ частей, были прибавлены авторомъ послѣ сочиненія. По поводу надписей и заглавій, присоединяемыхъ къ инструментальной музыкѣ, играющихъ роль какъ бы краткой программы, Шуманъ высказалъ слѣдующія мысли: «Что касается вопроса о томъ, насколько инструментальная музыка въ состояніи изображать мысли и происшествія, то многіе здѣсь слишкомъ робки. Конечно, заблуждаются тѣ, которые думаютъ, что композиторы пользуются перомъ и бумагой, имѣя жалкое намѣреніе то или другое выразить, изобразить и нарисовать. Но не слѣдуетъ слишкомъ низко цѣнить внѣшнія впечатлѣнія и вліянія. Часто безсознательно рядомъ съ музыкальной фантазіей дѣйствуетъ идея, рядомъ съ ухомъ глазъ, этотъ постоянно занятый органъ, удерживающій среди звуковъ и тоновъ нѣкоторыя очертанія, могущія при продолжающейся музыкѣ достигнуть опредѣленныхъ образовъ. Чѣмъ болѣе сродныхъ музыкѣ элементовъ заключаютъ въ себѣ внушенные звуками мысли и образы, тѣмъ поэтичнѣе и пластичнѣе будетъ выраженіе композиціи, — и чѣмъ фантастичнѣе и вообще ярче воспринимаетъ музыкантъ, тѣмъ болѣе будетъ возвышать и захватывать его произведеніе. Отчего Бетховену среди его фантазій не могла придти мысль о безсмертіи? Отчего воспоминаніе

объ одномъ великомъ падшемъ героѣ не могло воодушевить названнаго композитора на творчество? Отчего какой-нибудь другой композиторъ не можетъ сочинять подъ вліяніемъ воспоминанія о счастливо прожитомъ времени? Или мы будемъ не благодарны Шекспиру, извлекшему достойное себя произведеніе изъ груди одного молодого композитора, неблагодарны природѣ и станемъ отрицать, что для нашихъ произведеній мы у нея заимствовали прекрасное и возвышенное? Италія, Альпы, видъ моря, весеннія сумерки, развѣ обо всемъ этомъ музыка намъ не разсказывала?» «Поэтично основное настроеніе, сродное этимъ частностямъ». «Но главное, нужно, чтобы музыка и безъ текста, безъ объясненія, была бы самодовлѣющей и одухотворенной!» [1]).

О своемъ Карнавалѣ авторъ былъ не высокаго мнѣнія и писалъ Мошелесу отъ 28 сентября 1837 г.: «Все произведеніе не имѣетъ никакой художественной цѣнности, только разнообразныя душевныя состоянія кажутся мнѣ интересными» [2]). Но едва ли Шуманъ правъ. Маленькія пьесы, изъ которыхъ состоитъ «Карнавалъ», поразительно характеристичны и чрезвычайно интересны въ мелодическомъ, гармоническомъ и ритмическомъ отношеніи. Въ особенности же художественныя достоинства «Карнавала» ярко обнаруживаются при сравненіи съ предшествующими произведеніями автора.

Въ томъ же 1834 г. Шуманъ написалъ свои Симфоническіе этюды, одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній автора изъ всего, написаннаго имъ для фортепіано. Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ, исполнявшій ихъ съ такимъ неподражаемымъ мастерствомъ, говорилъ о нихъ, что, хотя форму варіаціи Бетховенъ довелъ до высшей степени совершенства, но въ Симфоническихъ этюдахъ Шуманъ чуть ли не пошелъ еще дальше. Правда, что этому содѣйствовало усовершенствованіе инструмента, которое давало Шуману болѣе простора. Симфоническими онъ ихъ назвалъ, вѣроятно, потому, что старался инструментовать на фортепіано,

---

[1]) W. J. v Wasielewski, Robert Schumann, 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 123.
[2]) Ibid., S. 105, 353.

подобрать каждой варіаціи подходящую звучность инструмента» [1]). Это мощное и оригинальное произведеніе Шумана состоитъ изъ темы и ея варіацій, изъ которыхъ послѣдняя не есть настоящая варіація, а самостоятельная пьеса, имѣющая лишь нѣкоторое отношеніе къ темѣ и написанная въ формѣ рондо.

1835 годъ ознаменованъ появленіемъ двухъ сонатъ: Fis-moll (op. 11) и G-moll (op. 22). Первая появилась подъ названіемъ фортепіанной сонаты, посвященной Кларѣ Флорестаномъ и Евсевіемъ. Въ 1840 году это произведеніе вышло въ новомъ изданіи, въ которомъ авторъ не скрывается подъ псевдонимами, а названъ своимъ настоящимъ именемъ. Соната полна контрастирующихъ настроеній. О ней Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ говорилъ, что это «крупное, серьезное, глубокое произведеніе. Соната не въ тѣхъ формахъ, какія требовались, но это чудесная вещь, полная фантазіи. Только, чтобы вполнѣ оцѣнить всю ея прелесть, нужно съ нею ближе ознакомиться; тогда она будетъ нравиться все болѣе и болѣе» [2]). Иного мнѣнія былъ самъ авторъ, назвавшій всѣ свои раннія произведенія, въ томъ числѣ и эту сонату, «чепухой» («Wüster Zeug») своему будущему біографу Wasielewskï, просившему супругу композитора сыграть что-нибудь изъ первыхъ сочиненій своего мужа. По мнѣнію названнаго біографа, несовершенство формы этой сонаты до нѣкоторой степени оправдываетъ этотъ строгій приговоръ [3]). Значительный успѣхъ въ формѣ обнаруживаетъ G-moll'ная соната. Послѣдняя часть написана взамѣнъ прежняго финала въ концѣ 1838 года. Она вполнѣ соотвѣтствуетъ глубоко-меланхолическому настроенію первыхъ частей, въ которыхъ сквозитъ и пылъ скрытой страсти. Эта соната есть продуктъ того, что переживалъ авторъ отъ 1836 до 1840 года.

Въ это время Шуманъ охладѣлъ къ Эрнестинѣ фонъ-Фрикенъ. Сердце

---

[1]) Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1889, стр. 56—57.

[2]) Тамъ же, стр. 56.

[3]) W. J. v. Wasielewski. Robert Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 107—108.

его наполнилось любовью къ Кларѣ Викъ, дочери его бывшаго учителя на фортепіано, ставшей впослѣдствіи женою великаго композитора и пропагандировавшей, въ качествѣ первоклассной піанистки, произведенія своего мужа. Однако, прошли долгіе годы, пока Шуману удалось создать свое семейное счастье. И это счастье Шуману пришлось взять съ бою. «Но, пишетъ Риманъ въ своей Geschichte der Musik seit Beethoven, подобно тому, какъ пѣнистое море, взволнованное ураганомъ, извлекаетъ изъ своихъ нѣдръ чудныя природныя сокровища и выбрасываетъ ихъ на берегъ, такъ и борьбой клокочущая грудь Шумана произвела на свѣтъ художественные перлы» [1]). Къ таковымъ принадлежатъ: C-dur'ная фантазія для фортепіано ор. 17 и концертъ для одного фортепіано. Первая возникла подъ вліяніемъ начатаго въ Боннѣ 17 декабря 1835 г. памятника Бетховена (оконченнаго въ августѣ 1845 г.). Шуманъ хотѣлъ вырученную сумму за свою Фантазію пожертвовать на этотъ памятникъ и намѣревался надписать на ней «obolus». Другія части авторъ хотѣлъ озаглавить словами: «Ruinen», «Triumphbogen», «Sternenkranz», символическое значеніе которыхъ каждый могъ понимать по своему усмотрѣнію. Но впослѣдствіи Шуманъ раздумалъ выпустить въ свѣтъ это сочиненіе для упомянутой цѣли. Поэтому всѣ эти заглавія были отброшены, а вмѣсто нихъ произведеніе появилось со слѣдующимъ эпиграфомъ, заимствованнымъ у Фридриха Шлегеля:

Во снѣ земного бытья
Звучитъ, скрываясь въ каждомъ шумѣ,
Таинственный и тихій звукъ,
Лишь чуткому доступный слуху.

Фантазія посвящена Листу. Она вполнѣ оправдываетъ свое названіе. Хотя ея три части нѣсколько сходны съ сонатой, но на самомъ дѣлѣ представляютъ соединеніе разныхъ формъ, что и составляетъ характеристическій признакъ фантазіи. Это произведеніе, по интенсивности своихъ

[1]) H. Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin und Stuttgart. 1901, s. 107—110.

мотивовъ, по высокому мелодическому изяществу, по титаническому полету воображенія, представляетъ одинъ изъ лучшихъ шедевровъ Шумана въ періодъ его творчества до 1840 года.

«Concert sans orchestre» (op. 14) былъ задуманъ сначала, какъ соната. Но музыкальный издатель Haslinger потребовалъ дать этому произведенію названіе концерта. Шуманъ согласился и, чтобы до нѣкоторой степени оправдать заглавіе, устранилъ скерцо. Во второмъ изданіи 1853 г. это произведеніе появилось подъ названіемъ «Troisième grande sonate». Форма этого произведенія сонатная, но въ болѣе широкихъ размѣрахъ, чѣмъ въ сонатахъ Fis-moll и G-moll. Первое Allegro проникнуто движеніемъ и страстью. Выражаются настроенія души, полныя контрастовъ; то бурныя, то грустныя. Вторая часть нѣсколько походитъ, по стилю, на менуэтъ и, по настроенію, спокойнѣе первой. За этой частью слѣдуютъ варіаціи на Andantino Клары Викъ, отличающіяся грустно-мечтательнымъ характеромъ. Финалъ, въ темпѣ «Prestissimo possibile», возвращается къ бурному настроенію перваго Allegro, полонъ неудержимаго, отчаяннаго движенія, стремящагося къ концу. Слушатель увлеченъ въ этотъ звуковой водоворотъ, не дающій ни на одно мгновеніе ни опомниться, ни успокоиться.

Несмотря на всѣ эти произведенія, столь высокаго достоинства Шуманъ не имѣлъ шумнаго блестящаго успѣха. Они мало распространялись и были извѣстны лишь небольшому кругу. Шуману даже иногда было трудно найти издателя. Не могло радовать Шумана отношеніе къ нему прессы. Лейпцигская музыкальная газета («Allgemeine musikalische Zeitung») его игнорировала долгіе годы. Въ своей газетѣ, за немногими исключеніями, онъ избѣгалъ печатать отзывы о своихъ сочиненіяхъ. «Caecilia» — единственный органъ, упоминающій обо мнѣ, пишетъ Шуманъ въ одномъ изъ своихъ писемъ. «Моя газета для другихъ. А Финкъ (редакторъ газеты: «Allgemeine musikalische Zeitung») опасается говорить обо мнѣ глупости, что случилось бы, если бы онъ заговорилъ обо мнѣ публично» [1]). Благо-

[1]) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 119, 350.

пріятные отзывы слышалъ Шуманъ только отъ Листа и Мошелеса, очень его радовавшіе. Онъ имъ придавалъ большое значеніе и позже говорилъ о нихъ, какъ о лучшемъ, что о немъ было написано. Шуманъ сильно нуждался въ оцѣнкѣ. Ея отсутствіе повергало его въ уныніе и отчаяніе. По его мнѣнію, искусствомъ нельзя заниматься безъ одобренія. По словамъ Шумана, Моцартъ и Рафаэль, если бы жили на необитаемомъ островѣ, были бы земледѣльцами. Но если Шуманъ не имѣлъ успѣха у большой публики, если слава его не гремѣла на далекое пространство, за то онъ находилъ оцѣнку въ интимномъ кружкѣ, среди котораго были лучшіе представители музыкальнаго міра, частью жившіе въ Лейпцигѣ, частью пріѣзжавшіе въ этотъ городъ: Мендельсонъ, Фердинандъ Давидъ, Мошелесъ, Шопенъ, Липински, Францъ Листъ и др. Трудно сказать, насколько тогда Мендельсонъ былъ расположенъ къ Шуману. Письма Мендельсона хранятъ объ этомъ молчанье. Наоборотъ, Шуманъ даетъ о Мендельсонѣ восторженные отзывы и считаетъ его за лучшаго музыканта въ мірѣ.

Отвлекало вниманіе публики отъ Шумана—композитора его литературная дѣятельность, какъ редактора газеты «Neue Zeitschrift für Musik». Она же мѣшала ему отдаться всецѣло композиціи. Отказаться же отъ редакторства Шуманъ не хотѣлъ, поэтому, не имѣя времени создавать большія музыкальныя произведенія, онъ продолжалъ сочинять пьесы небольшого объема для фортепіано.

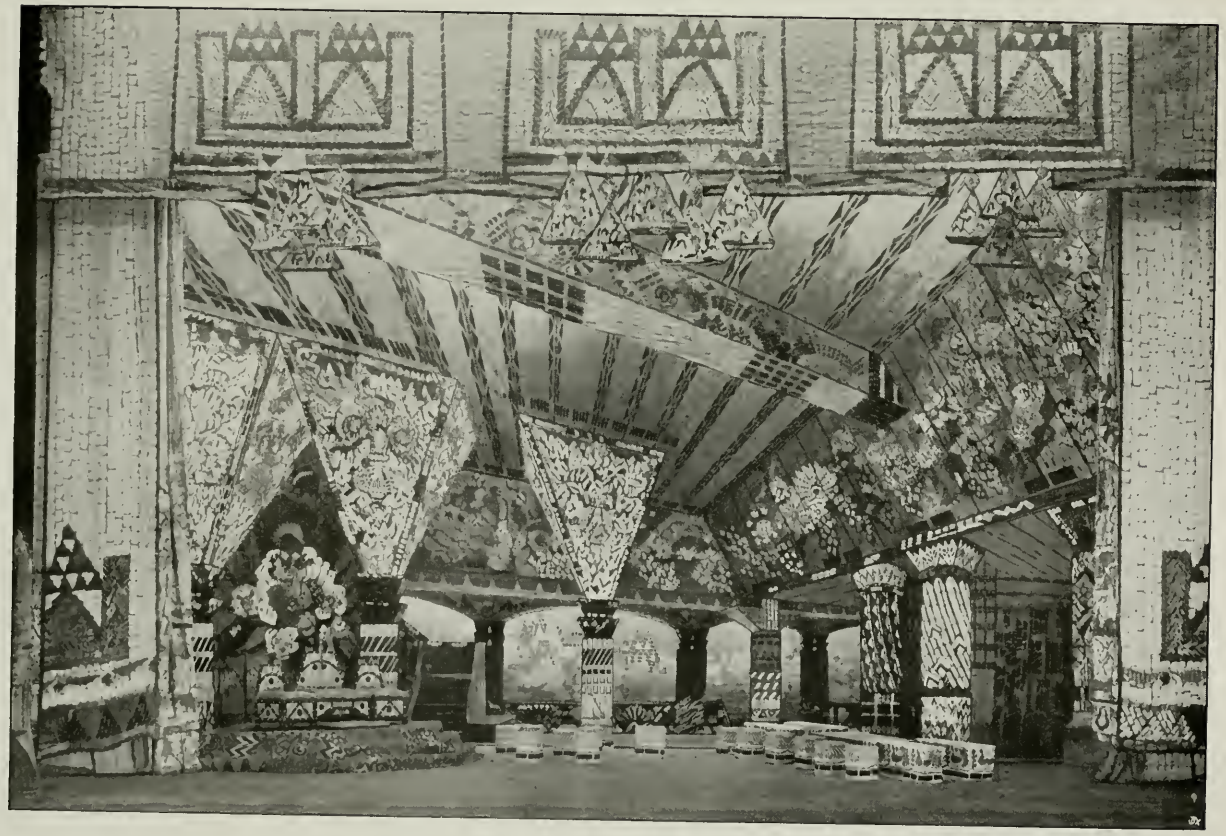
Въ 1837 г. написаны «Phantasiestücke» и «Davidsbündlertänze».

«Phantasiestücke» представляютъ такое же специфическое твореніе Шумана, какъ «Lieder ohne Worte» Мендельсона. Въ этихъ «Phantasiestücke» Шуманъ создалъ типичный шедевръ, которому стали подражать другіе композиторы. Въ этомъ заключается историческое значеніе этого произведенія. «Phantasiestücke» написаны въ формѣ пѣсни. Отдѣльные нумера очаровываютъ, какъ специфически-музыкальными достоинствами, такъ и своего экспрессіей и характеристичностью. Чтобы придать имъ болѣе опредѣленности, авторъ прибавилъ къ нимъ особыя заглавія (уже послѣ сочиненія самой музыки), подобно тому, какъ это было сдѣлано въ

«Карнавалѣ». Вотъ перечень этихъ заглавій: 1) «Des Abends» 2) «Aufschwung, 3) Warum, 4) Grillen, 5) In der Nacht, 6) Fabel, 7) Traumwirren. 8) Ende wom Lied. Интересны отзывы о нихъ А. Г. Рубинштейна. Изъ нихъ онъ особенно указывалъ на «Warum» (Почему), психологическую вещь, къ которой примѣнимы слова Шиллера: «это вопросъ, заданный судьбою»; на «In der Nacht» (ночью), капитальное произведеніе, изумительное изображеніе пасмурной ночи, среди которой теплый дождикъ превращается въ бурю съ завываніемъ вѣтра, дивную картину не только природы, но и души человѣческой, въ которой тоже свирѣпствуютъ бури; на «Fabel» (басню), которую каждый можетъ понимать по своему, но въ которой А. Г. Рубинштейнъ видитъ «Стрекозу и Муравья» (первая спокойная тема Муравей, вторая вертлявая—Стрекоза; звуковыя волненія середины—зимнія бѣдствія «Стрекозы» и т. д.) и, наконецъ, на высоко-художественное заключеніе «Ende vom Lied» [1]).

«Davidsbündlertänze» относятся къ «Phantasiestücke», какъ эскизы къ законченнымъ жанровымъ картинамъ. Всѣхъ нумеровъ было 18. Авторство каждаго приписано или Флорестану, или Евсевію, или обоимъ вмѣстѣ, что обозначено буквами E или F, или тою и другою вмѣстѣ въ концѣ каждой части. Кромѣ того Шуманъ присоединилъ къ этимъ танцамъ разныя надписи, напримѣръ: «Etwas hahnbüchen» (нѣсколько грубовато), «Sehr rasch und in sich hinein» (очень скоро и въ себя), «Hierauf schloss Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen» (на этомъ Флорестанъ кончилъ, и горькая улыбка искривила его губы), «Ganz zum Ueberfluss meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach viel Seligkeit aus seinen Augen» (совсѣмъ лишнее, прибавилъ Евсевій, слѣдующее, при чемъ глаза его выражали глубокое блаженство). Впослѣдствіи Шуманъ сталъ относиться очень неблагосклонно къ подобнымъ шуткамъ и устранилъ эти надписи изъ новаго изданія своихъ «Davidsbündlertänzen», появившагося въ 1850 и 51 гг. Въ немъ отсутствуетъ и эпиграфъ, помѣщенный въ

[1]) Исторія литературы фортепіанной музыки. Курсъ А. Г. Рубинштейна 1888—89. Составилъ Ц. Кюи. Спб. 1889, стр. 56.



первомъ изданіи: «Всегда соединяются наслажденія и страданія. Будьте кротки въ томъ и другомъ и мужественно готовы къ послѣднимъ». Во второмъ изданіи были сдѣланы довольно существенныя измѣненія. Третье появилось въ 1862 г. Въ немъ приняты во вниманіе варіанты предшествующихъ изданій.

Въ 1838 г. написаны Шуманомъ «Kinderscenen», «Новелетты» и «Крейслеріана». «Kinderscenen» представляютъ поэтическое воспоминаніе взрослаго о дѣтствѣ. Съ неподдѣльною наивностію изображенъ дѣтскій міръ съ его золотыми грезами. «Kinderscenen» написаны между «Новелеттами» и «Крейслеріаною». Обѣ послѣднія пьесы навѣяны невѣстою Шумана, Кларою Викъ.

Новелетты полны настроенія влюбленнаго въ свою невѣсту автора, то надѣющагося, то сомнѣвающагося, то радостно-ликующаго, то горюющаго и падающаго духомъ. Въ первой Новелеттѣ замѣчательны оригинальныя модуляціи (изъ B-dur въ Des-dur и особенно изъ F-dur въ Ges-dur), а вторая отличается рѣзкими переходами настроеній, заставляющими предполагать, что они мотивированы какою нибудь программою.

«Крейслеріана» названа по имени капельмейстера Крейслера, страданія котораго разсказаны Гофманомъ въ статьѣ, озаглавленной: «Kapellmeister Johannes Kreissler», помѣщенной въ «Allgemeine Musikalische Zeitung», и въ «Kater Murr». Въ этомъ капельмейстерѣ Гофманъ изобразилъ или себя самого, или же J. L. Böhner'a, талантливаго композитора, но отличавшагося крайне безпорядочнымъ образомъ жизни. Въ «Крейслеріанѣ» Шуманъ выражаетъ свои сердечныя волненія, причиненныя любовью къ невѣстѣ. Поэтому это произведеніе могло-бы называться и «Вертеріаной», и «Шуманіаной». Мечты, грусть, тихое цѣломудренное влеченіе къ духовному сліянію съ любимымъ существомъ, то необузданная страсть,—словомъ вся перипетія любовной драмы разсказана въ этомъ произведеніи, полномъ фантазіи и настроенія. «Нигдѣ, по мнѣнію Wasielewski, Шуманъ не былъ болѣе музыкальнымъ поэтомъ, въ возвышеннѣйшемъ смыслѣ этого слова, какъ въ этомъ произведеніи» [1]).

[1]) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 145.

Сердечныя страданія, пережитыя Шуманомъ, были не вслѣдствіе отсутствія взаимности Клары, любившей своего жениха. Но ея отецъ не давалъ окончательнаго согласія на бракъ. Фридрихъ Викъ видѣлъ въ дочери тріумфъ своего преподаванія и не хотѣлъ съ нею разлучаться. Къ тому же онъ думалъ, что его дочь можетъ сдѣлать болѣе блестящую партію. Во всякомъ случаѣ, онъ считалъ нужнымъ откладывать окончательное рѣшеніе этого вопроса, по крайней мѣрѣ до того времени, когда Шуманъ достигнетъ болѣе обезпеченнаго экономическаго положенія.

Для его улучшенія Шуманъ въ 1838 г. предпринялъ поѣздку въ Вѣну, куда думалъ переселиться совсѣмъ, предполагая, что переводомъ редакціи своей газеты въ названный городъ, гдѣ тогда не было ни одного спеціально-музыкальнаго органа, увеличится ея доходность. Но эта надежда оказалась тщетною, и Шуманъ весною 1839 года снова возвратился въ Лейпцигъ.

Въ Вѣнѣ Шуманъ посѣтилъ брата Франца Шуберта и нашелъ тамъ богатое художественное наслѣдство отъ рано угасшаго генія. Шуманъ сталъ энергично хлопотать объ изданіи найденныхъ манускриптовъ.

C-dur'ную симфонію Шуберта Шуманъ послалъ Мендельсону въ Лейпцигъ, гдѣ она была исполнена 12 декабря 1830 г. въ Гевандгаузѣ. О ней Шуманъ писалъ, что эта симфонія есть «величайшее, послѣ Бетховена, произведеніе въ инструментальной музыкѣ» [1]).

Въ Вѣнѣ Шуманъ написалъ нѣсколько произведеній, между которыми особенно замѣчательны «Humoreske» и «Faschingsschwank aus Wien». «Humoreske» полны всевозможныхъ быстрыхъ и неожиданныхъ переходовъ настроенія отъ сильнаго, энергичнаго, героическаго и драматическаго къ веселому и шуточному. Эти переходы достигаютъ иногда поразительныхъ контрастовъ, заключающихся въ внезапныхъ скачкахъ отъ идеальнаго паренія къ грубой стремительности и отъ возвышеннаго настроенія къ шуткѣ, его совершенно уничтожающей. Въ Вѣнѣ же были написаны первые номера Вѣнскаго Карнавала (Faschingsschwank aus Wien), а послѣдніе по возвращеніи изъ Вѣны въ Лейпцигъ, въ продолженіе 1839 г. Вѣнскій Кар-

[1]) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880. S. 141.

навалъ удачно изображаетъ пеструю толпу и веселую суматоху. Среди нея вдругъ слышится Марсельеза, Богъ вѣсть, кѣмъ спѣтая. Включеніемъ въ своей Вѣнскій карнавалъ этой революціонной пѣсни, запрещенной тогда въ Вѣнѣ, Шуманъ очень гордился. Какъ въ политическомъ, такъ и въ религіозномъ отношеніи Шуманъ принадлежалъ къ свободо-мыслящимъ, но вслѣдствіе своего пассивнаго характера, онъ не принималъ активнаго участія въ общественномъ движеніи своего времени.

Возвратившись изъ Вѣны въ Лейпцигъ, Шуманъ сталъ энергично стремиться къ устраненію препятствій своему браку съ Кларой, отецъ которой все еще не давалъ своего согласія. Чтобы возвысить себя въ глазахъ отца своей невѣсты, Шуманъ сталъ хлопотать о полученіи докторской степени. Для этой цѣли онъ обратился въ Іенскій университетъ, который, принимая во вниманіе литературныя и композиторскія заслуги Шумана, возвелъ его въ званіе доктора философіи и вручилъ ему дипломъ 24-го февраля 1840 г. Тѣмъ не менѣе, согласія на бракъ съ Кларой Шуманъ не получилъ отъ ея упрямаго отца. Тогда Шуманъ обратился въ судъ, рѣшившій тяжбу въ пользу жениха, и свадьба состоялась 12 сентября 1840 г.

Съ того момента, когда Шуманъ женился на своей Кларѣ, началась для него новая жизнь, полная семейныхъ радостей и непрерывныхъ занятій любимымъ дѣломъ. Доходъ отъ газеты, гонораръ за сочиненія и небольшой капиталъ обезпечивали скромное матеріальное благосостояніе семьи. Когда открылась Лейпцигская консерваторія (2-го апрѣля 1843 г.), то Шуманъ былъ приглашенъ туда преподавать игру на фортепіано, композицію и чтеніе партитуръ. Но едва ли Шуманъ былъ хорошимъ педагогомъ. Его біографъ Wasielewski, въ качествѣ ученика Лейпцигской консерваторіи, разъ былъ въ классѣ Шумана, чтобы играть партію скрипки въ исполнявшемся тамъ B—dur'номъ тріо Шуберта. Хотя исполненіе далеко было небезупречное и требовало со стороны учителя многократныхъ и энергичныхъ замѣчаній, но Шуманъ, вслѣдствіе своей пассивности и молчаливости, въ продолженіе всего урока не вымолвилъ почти ни одного слова.

Педагогическая дѣятельность Шумана въ Лейпцигской консерваторіи

длилась не долго. Великимъ постомъ 1844 г. Шуманъ вмѣстѣ со своей женой предпринялъ путешествіе въ Россію. Клара давала концерты въ Митавѣ, Ригѣ, Петербургѣ и Москвѣ, въ которыхъ, между прочимъ, исполняла произведенія своего мужа. Она имѣла громадный успѣхъ. Въ іюлѣ того же года она съ мужемъ вернулась обратно въ Лейпцигъ.

По возвращеніи изъ Россіи Шуманъ, желая исключительно отдаться композиціи, отказался отъ редакторства газеты «Neue Zeitschrift für Musik». Въ декабрѣ того же 1844 года Шуманъ со всей своей семьей покинулъ Лейпцигъ и поселился въ Дрезденѣ. Тамъ здоровье великаго композитора сильно пошатнулось. Ему помогли холодные души, благодаря которымъ онъ былъ въ состояніи снова приняться за свои занятія. Но они были крайне одностороннія, состоя почти исключительно въ композиціи. Эта односторонность въ работѣ и была, по всей вѣроятности, одною изъ главныхъ причинъ недуга. По совѣту доктора внести нѣкоторое разнообразіе въ свои занятія, Шуманъ принялся было за естествознаніе, но не на долго и снова возвратился къ композиціи.

Чтобы нѣсколько отвлечь себя отъ нея, Шуманъ взялъ на себя въ 1847 г. дирижированіе хоромъ. Но Шуманъ былъ плохой дирижеръ. Рейнеке разсказывалъ Чайковскому случаи, изъ которыхъ видно, что Шуманъ даже не умѣлъ хорошо различать тембры оркестровыхъ инструментовъ и что прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было въ немъ совершенно ничтожно. Какъ трудно понять эту аномалію въ музыкантѣ, который, судя по сочиненіямъ его, былъ такъ изобрѣтателенъ именно въ отношеніи ритма! [1]). Поэтому весьма рискованно было рѣшеніе Шумана взять на себя предложенное ему мѣсто директора музыки въ Дюссельдорфѣ въ 1850 г., гдѣ его капельмейстерская дѣятельность прекратилась въ 1853 г.

Такимъ образомъ, Шуманъ жилъ почти исключительно для композиціи. Возможность всецѣло отдаться ей было для него высшимъ счастьемъ, но

[1]) Музыкальные фельетоны и замѣтки П. И. Чайковскаго. Москва. 1898 г., стр. 377.

и величайшею опасностью. Односторонніе занятія подточили здоровье Шумана и подготовили почву для психической болѣзни съ ея роковымъ концомъ... Но въ свою сравнительно недолгую жизнь Шуманъ совершилъ много, какъ въ количественномъ, такъ въ особенности въ качественномъ отношеніи.

Тотчасъ послѣ брака замѣчается рѣзкій поворотъ въ творческой дѣятельности Шумана: онъ продолжительно сосредоточивается на вокальной музыкѣ. Подобно тому, какъ Клара вдохновила Шумана на сочиненіе многихъ его фортепіанныхъ произведеній, точно также ей, любви къ ней и счастью, испытанному въ бракѣ съ ней, Шуманъ обязанъ твореньемъ своихъ пѣсенъ и романсовъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны циклы: «Dichterliebe и Frauenliebe und Leben». Получивъ отъ Бетховена и Шуберта неисчерпаемыя сокровища, созданныя этими геніями въ области пѣсни, Шуманъ внесъ въ нее и свою лепту, лучезарный блескъ которой сіяетъ яркимъ свѣтомъ самобытной индивидуальности автора. Шуманъ выражалъ въ своихъ пѣсняхъ не только свои чувства, но и настроенія женскаго полнаго любви сердца, какъ, напримѣръ, въ «Frauenliebe und Leben». Выразить этотъ міръ женской души, столь правдиво, искренно и поэтично, едва ли удалось кому либо другому, кромѣ Шумана.

Всѣхъ произведеній вокальной музыки, написанныхъ Шуманомъ въ продолженіе 1840 года, насчитывается до 138.

Въ творчествѣ Шумана замѣчается одна весьма любопытная черта: онъ обыкновенно продолжительное время отдается композиціи въ одномъ направленіи. До женитьбы Шуманъ сочинялъ для фортепіано. Послѣ свадьбы, онъ принялся за пѣсни. Видно, что онъ пытается вполнѣ овладѣть тою или другой художественной сферой и достигнуть въ ней высшей степени доступнаго ему совершенства. Эта особенность была чрезвычайно полезна Шуману, въ особенности, когда онъ принялся за пѣсни. Онѣ помогли ему выработать мелодичность его стиля. По собственнымъ словамъ Шумана, лучшее средство развить ее въ себѣ—писать много для пѣнія соло и для самостоятельнаго хора. Къ сожалѣнію, авторъ не всегда сообразовался съ

требованіями человѣческаго голоса, для котораго иногда писалъ то очень высоко, то очень низко, что болѣе или менѣе утомительно при исполненіи. Эти погрѣшности свидѣтельствуютъ о недостаточномъ знакомствѣ съ человѣческимъ голосомъ. Въ своихъ «Жизненныхъ правилахъ для молодыхъ музыкантовъ» Шуманъ пишетъ: «Отъ пѣвцовъ и пѣвицъ можно многому научиться, но не слѣдуетъ принимать всѣхъ ихъ совѣтовъ» [1]). Конечно, эти совѣты иногда могутъ клониться къ тому, чтобы поставить средство выше цѣли и жертвовать исполняемымъ ради исполненія. Но, можетъ быть, Шуманъ заходилъ слишкомъ далеко въ игнорированіи совѣтовъ, которые пѣвцы и пѣвицы могли бы ему дать, и если бы онъ отнесся къ нимъ съ большимъ вниманіемъ, то не писалъ бы такъ низко для тенора въ «Рай и Пери» и для сопрано въ третьей части «Сценъ изъ Фауста».

Въ 1841 году Шуманъ принимается опять за новую отрасль своего художественнаго творчества—за оркестровыя сочиненія. Здѣсь композитору пришлось усвоить себѣ трудное искусство обладанія формой. Насколько Шуманъ справился съ этой задачей, доказываетъ его 1-я симфонія B-dur, которая, вмѣстѣ съ остальными его оркестровыми произведеніями, ставитъ автора наряду съ величайшими нѣмецкими симфонистами.

Симфонію B-dur Шуманъ хотѣлъ назвать «весенней». Каждой отдѣльной части предназначалось особое заглавіе. Такъ, напримѣръ, первая должна была называться «Пробужденіемъ весны», а послѣдняя «Прощаніемъ весны». Но при изданіи своей симфоніи авторъ отбросилъ эти наименованія. И безъ нихъ слушателю ясно, что произведеніе проникнуто свѣтлымъ, радостнымъ настроеніемъ. Весенній лучъ, озарившій жизнь Шумана, проливаетъ свой радостный свѣтъ на все это произведеніе, проникнутое искреннимъ выраженіемъ сердечнаго настроенія автора, которому, послѣ бурь, волненій и страданій, такъ счастливо улыбнулась семейная жизнь. Яркими звуками мѣдныхъ инструментовъ начинается интродукція этой симфоніи, вводящая въ первое Allegro, проникнутое столь радостною бойкою жизнью. Короткій

---

[1]) «Жизненныя правила для молодыхъ музыкантовъ» Р. Шумана. Пер. П. И. Чайковскаго. 2-е изд. Москва. 1877 г., стр. 17.

начальный мотивъ, подобный молодой весенней зелени, разростается, развивается, какъ пробуждающаяся жизнь въ природѣ подъ теплыми солнечными лучами. Все это первое Allegro проникнуто такою граціей, такою радостію, озарено такимъ свѣтомъ, какъ едва ли еще какое либо другое произведеніе Шумана. За этимъ первымъ Allegro слѣдуетъ Larghetto, полное выраженія глубокаго чувства. Настроеніе нѣсколько омрачается послѣ того, какъ чудная начальная мелодія сыграна віолончелями, но не надолго: снова все проясняется, и тихое радостное чувство, которымъ преисполнено сердце композитора, выливается изъ его внутренняго міра въ чарующихъ слухъ звукахъ. Larghetto примыкаетъ къ скерцо, отличающемуся страстнымъ движеніемъ, мощной ритмикой и яркими контрастами. Первое тріо, въ чрезвычайно быстромъ темпѣ, наполнено интересными ритмическими комбинаціями и проникнуто необычайной фантастичностью. Послѣ перваго тріо повторяется опять скерцо, за которымъ появляется второе тріо, построенное на восходящихъ и нисходящихъ гаммахъ. За вторымъ тріо слѣдуетъ опять скерцо съ существенными сокращеніями, примыкающее къ кодѣ съ ея заимствованіями изъ перваго тріо, оригинально заканчивающей всю эту столь пикантную, прелестную и интересную часть. Финалъ проникнутъ веселымъ, игривымъ настроеніемъ. Къ первой полной граціи темѣ присоединяется вторая, ярко контрастирующая, по ритму, съ первой, и отличающаяся бойкимъ весельемъ. Веселость исчезаетъ въ разработкѣ. Мотивъ второй темы слышится то тутъ, то тамъ, преимущественно въ деревянныхъ инструментахъ. Дрожитъ тремоло струннаго квартета. Раздаются потрясающіе звуки тромбоновъ и чудится, будто проносится какое то страшное видѣніе. Но горизонтъ проясняется и слышится снова первая тема финала. Хотя опять появляется грозный мрачный образъ, но онъ не въ силахъ остановить общаго ликованія: жизнерадостные звуки заглушаютъ все, и произведеніе заканчивается, полное блеска, радости и счастья.

Въ своихъ симфоніяхъ Шуманъ является подражателемъ и продолжателемъ величайшаго симфониста—Бетховена. Только въ одномъ и весьма существенномъ отношеніи Шуманъ отступаетъ отъ своего образца,—въ

разработкѣ мотивовъ, въ которой уже и Гайднъ и Моцартъ достигаютъ великаго мастерства, а Бетховенъ проявляетъ весь свой геній, показывая мотивы во всевозможныхъ видахъ, съ самыми разнообразными аккомпаниментами, модуляціями, гармонизаціями, имитаціями и т. п. Наоборотъ, Шуманъ не столько разрабатываетъ мотивы, въ точномъ смыслѣ этого слова, сколько транспонируетъ темы первой части въ разные лады, показывая эти темы въ видѣ болѣе или менѣе обширныхъ и замкнутыхъ отдѣловъ. Такъ поступаетъ Шуманъ не только въ своей 1-й симфоніи, но и въ другихъ, въ фортепіанномъ квинтетѣ и до нѣкоторой степени въ своихъ смычковыхъ квартетахъ.

Изъ произведеній камерной музыки особенно удаченъ фортепіанный квинтетъ. Въ его замкнутыхъ, сжатыхъ, закругленныхъ формахъ вложено столько силы, оригинальности и вдохновенія; съ самаго начала слушатель такъ захваченъ высокимъ полетомъ творчества, что кажется невозможнымъ усиленіе интереса, и можетъ возникнуть опасеніе, какъ бы авторъ не растратилъ всѣхъ силъ въ самомъ началѣ и не получилось бы паденіе въ процессѣ созданія. Но на самомъ дѣлѣ оказывается, что всѣ четыре части квинтета представляютъ замѣчательное crescendo художественнаго интереса, достигающаго кульминаціоннаго пункта въ концѣ финала, въ удачной комбинаціи обоихъ главныхъ мотивовъ первой и послѣдней части. Въ этомъ высоко-художественномъ произведеніи соединились всѣ главнѣйшія условія творчества: вдохновеніе, экспрессія, порывъ страсти, сдерживаемой въ границахъ изящества, благородство чувства, неисчерпаемое богатство фантазіи и необычайно искусное тематическое развитіе.

Фортепіанному квинтету во многомъ противоположенъ фортепіанный квартетъ. Если въ первомъ есть нѣчто героическое, то во второмъ болѣе жизненной теплоты и выработанности въ отношеніи частностей и деталей.

Кромѣ фортепіаннаго квинтета и квартета, Шуманъ написалъ три фортепіанныя тріо. Первое относится къ 1842 г. Оно названо Phantasiestücke для фортепіано, скрипки и віолончеля, потому что авторъ не придалъ этой пьесѣ нужную форму сонаты, а форму пѣсни, мѣстами нѣсколько прибли-

жающуюся къ рондо. Такъ какъ это произведеніе было задумано, какъ тріо, то поэтому авторъ обозначилъ сочиненныя въ 1847 г. D-moll'ное тріо вторымъ, а F-dur'ное третьимъ. Но когда «Phantasiestücke» для фортепіано, скрипки и віолончели не были причислены къ тріо, то D-moll'ное стало первымъ, а F-dur'ное вторымъ.

Въ томъ же 1847 г., когда были написаны эти тріо, Шуманъ приступилъ къ сочиненію своей оперы «Геновева», которую окончилъ въ 1848 г. Шуманъ сталъ подумывать объ оперѣ еще въ 1840 г., но никакъ не могъ выбрать сюжета изъ той массы, которая представлялась его воображенію. Наконецъ, Шуманъ остановился на «Геновевѣ» Геббеля, а также кое что заимствовалъ изъ «Геновевы» Тика. Либретто сталъ писать Робертъ Рейнике, но не угодилъ композитору, который передѣлалъ текстъ по своему усмотрѣнію. Шуманъ, не имѣя опытности въ оперномъ дѣлѣ, написалъ либретто, лишенное драматическаго достоинства и сценическаго интереса. Музыка изобилуетъ многими красотами, хотя носитъ отпечатокъ лирической натуры автора, лишеннаго драматической мощи. Первое представленіе этой оперы, подъ управленіемъ самого автора, состоялось 25 іюня 1850 г., въ Лейпцигѣ, но опера успѣха не имѣла, и послѣ трехъ представленій была снята съ репертуара. Такая же судьба постигла «Геновеву» и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ дѣлались попытки ее ставить. Высокими музыкальными достоинствами отличается увертюра къ «Геновевѣ», исполнявшаяся впервые 25 февраля 1850 г. въ Лейпцигѣ въ одномъ концертѣ, гдѣ она болѣе у мѣста, потому что въ ней менѣе театральной декоративности и несравненно болѣе изящной музыкальности. Въ оперѣ «Геновева» самое удачное лицо, по музыкальной характеристикѣ, сама Геновева. Шуманъ былъ особенно склоненъ къ изображенію женскаго идеала, напримѣръ, въ «Frauen Liebe und Leben». Но высшей красоты и наибольшаго изящества этотъ женскій идеалъ достигнутъ у Шумана въ его «Пери».

Одинъ изъ друзей Шумана перевелъ стихотвореніе «Рай и Пери», находящееся въ поэмѣ «Лалла Рукъ» Томаса Мура, и показалъ свой переводъ въ 1841 г. композитору, чрезвычайно заинтересовавшемуся этимъ

произведеніемъ. Но прошло года два, пока Шуманъ рѣшился положить это стихотвореніе на музыку. Получилось произведеніе, которое трудно опредѣлить: что оно такое. Въ общихъ чертахъ оно походитъ на ораторію, но лишено необходимаго для нея эпоса. Преобладаніе лиризма приближаетъ «Рай и Пери» къ кантатѣ. Однако, кантатѣ противорѣчитъ разсказывающее лицо, введенное Шуманомъ въ свое произведеніе, вѣроятно, въ подражаніе разсказывающему евангелисту въ музыкѣ къ Страстямъ Господнимъ Іоганна Себастіана Баха. Но тутъ разсказывающій евангелистъ явился потому, что библейскій текстъ для Баха былъ святыней, не допускающей никакихъ измѣненій. Шуманъ же этого оправданія не имѣетъ. Недостатки «Рая и Пери», главнымъ образомъ, происходятъ отъ текста и нѣсколько понижаютъ художественное достоинство этого творенія, столь высокаго въ музыкальномъ отношеніи. «Рай и Пери» начинается свѣтло настроенной интродукціей въ E-dur, состоящей изъ короткой мелодической фигуры, разработанной контрапунктически. Появляющійся миноръ характеризуетъ Пери, воздушное существо, по восточнымъ сказаніямъ за погрѣшность изгнанное изъ рая. Пери стремится попасть туда опять. Но путь возбраняетъ ангелъ, утѣшающій, однако, горюющую Пери, говоря ей, что она можетъ снова вернуться въ рай, если ей удастся добыть «пріятнѣйшій даръ небу». Но въ чемъ онъ заключается? Въ этомъ весь вопросъ. Нѣсколько монотонное содержаніе, состоящее въ поискахъ за «пріятнѣйшимъ даромъ небу» искупается многими первоклассными достоинствами музыки. Поэтому «Рай и Пери»—одно изъ популярнѣйшихъ произведеній Шумана, многократно исполнявшееся въ Европѣ и Америкѣ и наиболѣе содѣйствовавшее славѣ автора, считавшаго, что изъ всего имъ написаннаго это произведеніе самое удачное.

Послѣ «Рая и Пери» и «Геновевы» изъ большихъ вокально-инструментальныхъ произведеній Шуманъ написалъ «Манфреда», сочиненіе котораго относится къ 1848 г. Однажды Шуманъ читалъ это произведеніе Байрона вслухъ. Вдругъ голосъ у Шумана задрожалъ, изъ глазъ полились слезы и имъ овладѣло такое волненіе, что онъ не могъ продолжать чтенія

далѣе. Безъ сомнѣнія, Шуманъ нашелъ въ «Манфредѣ» Байрона нѣчто сродное своему душевному складу. Это духовное сродство было причиною необыкновеннаго увлеченія, съ которымъ Шуманъ принялся за сочиненіе музыки къ «Манфреду». «Ни одному изъ своихъ сочиненій я не отдавался съ такою любовью и со всѣми моими силами, какъ Манфреду» [1]), говорилъ самъ Шуманъ. О «Манфредѣ» Шумана Спитта покойный профессоръ исторіи музыки въ Берлинскомъ университетѣ, въ своей интересной статьѣ: «Ein Lebensbild Robert Schumann's», пишетъ, что «это произведеніе принадлежитъ къ самымъ совершеннымъ твореніямъ автора. Конечно, оно какъ бы безпріютно, не принадлежа ни сценѣ, ни концертному залу. Какъ бы это ни казалось парадоксально, «Манфредъ» Шумана производитъ самое глубокое впечатлѣніе при тихомъ чтеніи партитуры, при внутреннемъ представленіи дѣйствія и прочитываемыхъ словъ, когда музыка проносится передъ внутреннимъ слухомъ» [2]).

Приступивъ къ музыкальной обработкѣ «Манфреда», Шуманъ подвергнулъ Байроновскій текстъ передѣлкѣ, измѣнивъ и сокративъ его. Композиторъ написалъ увертюру и нѣсколько нумеровъ. Изъ всей музыки къ «Манфреду» увертюра наиболѣе удачна и едва ли не возвышается надъ всѣми произведеніями Шумана по своему глубоко трагическому паѳосу и мощной картинѣ душевныхъ движеній. Въ полномъ соотвѣтствіи къ драмѣ она проникнута демоническими страстями и окрашена въ мрачный меланхолическій колоритъ. Она рисуетъ душевную борьбу Манфреда, весь пылъ его чувствъ, вызванныхъ воспоминаніями объ Астартѣ, скорбь которой тоже нашла откликъ въ этой увертюрѣ. Она же открываетъ намъ взглядъ на вызванный Манфредомъ міръ духовъ и, наконецъ, въ ней мы слышимъ послѣднія біенія сердца умирающаго героя драмы. Шуманъ очень желалъ, чтобы его «Манфредъ» былъ поставленъ на сценѣ. Желаніе его исполнилось, благодаря

---

[1]) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn. 1880, S. 27.

[2]) Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's (Sammlung musikalischer Vorträge. Herausgegeben von Paul Graf Waldersee. IV Reihe. Leipzig. 1882. №№ 37—38, S. 97.

Листу, поставившему «Манфреда» на придворной Веймарской сценѣ 13 и 17 іюня 1852 г. Потомъ «Манфредъ» былъ исполненъ и въ другихъ городахъ. Но едва ли «Манфредъ» годится для сцены, вслѣдствіе недостатка въ настоящихъ живыхъ людяхъ, обилія духовъ, носящихся между небомъ и землею, и болѣзненныхъ самобичеваній героя, которыя болѣе пугаютъ, чѣмъ потрясаютъ, болѣе отвращаютъ, чѣмъ вызываютъ состраданія. Лучшее во всемъ произведеніи—музыка Шумана, которая, по выраженію Гете, способна «все возвысить и облагородить, чтобы она ни выражала».

Изъ произведеній Гете Шуманъ положилъ на музыку нѣсколько стихотвореній изъ «Вильгельма Мейстера», «Реквіемъ на смерть Миньоны» и «Сцены изъ Фауста». Онѣ написаны Шуманомъ потому, что это произведеніе Гете мѣстами предполагаетъ музыку. «Сцены изъ Фауста» Шумана невозможны въ театрѣ, а только на концертной эстрадѣ. Представляя отрывки, онѣ лишены органическаго единства, достигая, однако, мѣстами высокой степени художественнаго совершенства. Самъ Шуманъ очень цѣнилъ заключительный хоръ и считалъ его кульминаціоннымъ пунктомъ всего произведенія [1]). «Сцены изъ Фауста» Шуманъ писалъ съ особенною любовью, такъ какъ это произведеніе затрагивало самыя сердечныя струны композитора, а заключеніе драмы представляло нѣчто сроднее душевному настроенію Шумана. «Сцены изъ Фауста» впервые были исполнены въ Дрезденѣ въ 1848 г. и имѣли большой успѣхъ. Въ особенности Шуману было пріятно узнать отъ многихъ слушателей, что, благодаря его музыкѣ, они стали лучше понимать само произведеніе Гете.

Къ числу вокально-инструментальныхъ сочиненій Шумана принадлежитъ «Der Rose Pilgerfahrt»,—произведеніе, нѣсколько похожее, по формѣ и содержанію, на «Рай и Пери», только въ болѣе узкихъ рамкахъ и для болѣе скромныхъ средствъ. Сначала оно было написано для соло, хора и фортепіано, которое потомъ было замѣнено оркестромъ. По своему характеру оно можетъ быть названо музыкальною идилліей.

---

[1]) W. J. v. Wasielewski, R. Schumann. 3 Aufl. Bonn, 1880., S. 252, 417.

Это произведеніе было написано въ 1851 г. Въ этотъ годъ у Шумана снова обнаружились тревожные симптомы его болѣзни, которой суждено было свести его въ могилу. Но болѣзнь на первыхъ порахъ развивалась медленно и уступала леченію, благодаря которому появлялось временное улучшеніе. Еще въ 1852 г. Шуманъ написалъ нѣсколько балладъ. Но уже во второй половинѣ этого года замѣтно ослабѣваетъ продуктивность композитора, впрочемъ, не совсѣмъ изсякшая и въ 1853 г. Къ этому времени относится увлеченіе Шумана спиритизмомъ, верченіемъ столовъ, о которыхъ онъ утверждалъ съ необыкновеннымъ жаромъ, что «они знаютъ все». Въ концѣ іюля 1853 г. Шуманъ почувствовалъ себя очень дурно и утверждалъ, что съ нимъ сдѣлался нервный ударъ. Больной не хотѣлъ вставать съ постели. Хотя его убѣдилъ докторъ встать, но высказалъ серьезныя опасенія о состояніи своего паціента.

Къ этому времени относятся лишь два радостныя событія въ жизни Шумана. Первое—встрѣча съ Брамсомъ, котораго Шуманъ привѣтствовалъ въ печати, какъ восходящее свѣтило, и утверждалъ, что Брамсъ «призванъ выразить свое время самымъ высшимъ и идеальнымъ образомъ» [1]). Второе—путешествіе въ Голландію, бывшее поистинѣ тріумфальнымъ шествіемъ великаго композитора со своею великою, въ качествѣ первокласной піанистки, женою.

Возвратившись въ декабрѣ того же 1853 года въ Дюссельдорфъ, Шуманъ занимался редактированіемъ своихъ литературныхъ работъ, изданныхъ въ 1854 г. подъ названіемъ: «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker». Онѣ выдержали нѣсколько изданій и были переведены на англійскій языкъ. Въ это же время Шумана очень занимала его давнишняя мысль: собрать все, что было написано о музыкѣ, въ литературѣ. Но этой мысли не было суждено осуществиться вслѣдствіе возобновившихся болѣзненныхъ припадковъ. Опять стали мучить Шумана слуховыя галлюцинаціи, не довавшія ему покоя даже ночью. Однажды онъ вскочилъ съ постели и

---

[1]) Ibid., S., 287.

потребовалъ огня, чтобы записать тему, которую будто бы продиктовали ему Шубертъ и Мендельсонъ. На эту тему Шуманъ написалъ пять варіацій для фортепіано. Это было его послѣднее сочиненіе.

Между тѣмъ, болѣзнь прогрессировала. Шуманъ сознавалъ свое состояніе, очень желалъ; чтобы его помѣстили въ лечебницу подъ постоянный докторскій надзоръ, и просилъ, чтобы къ нему не подходили во время пароксизмовъ. Разгоряченная фантазія пугала его разными призраками. По временамъ на несчастнаго страдальца находили моменты крайне угнетеннаго состоянія духа. Этотъ добрый, благородный человѣкъ, посвятившій всю свою жизнь стремленію къ высшему идеалу музыкальной красоты, мучился мыслью, что онъ великій грѣшникъ и не заслуживаетъ любви людей. Эти мученья привели Шумана къ попыткѣ покончить съ собой самоубійствомъ. 27 февраля 1853 г. у Шумана находился докторъ Hasenclever и ученикъ Альбертъ Дитрихъ. Всѣ сидѣли вмѣстѣ и разговаривали. Во время бесѣды Шуманъ вышелъ изъ комнаты, на что изъ присутствовавшихъ никто не обратилъ вниманія. Наконецъ, его стали искать, но въ квартирѣ его не было. Оказалось, что онъ вышелъ на улицу и направился къ Рейну, въ который бросился съ моста. Подоспѣвшимъ лодочникамъ удалось спасти Шумана отъ смерти, но если физическая жизнь не прекратилась, то духовная погасла. Его отвезли въ частную лечебницу около Бонна, гдѣ Шуманъ прожилъ два года. Его навѣщали друзья и знакомые, въ томъ числѣ Беттина Арнимъ, Іоахимъ, Брамсъ и будущій біографъ композитора Wasielewski, который, посѣтивъ Шумана лѣтомъ 1855 г., пишетъ, что «Шуманъ сидѣлъ за фортепіано, принесенное ему по его желанію, и фантазировалъ. Можно было наблюдать за больнымъ черезъ отверстіе, продѣланное въ двери. Раздирающее сердце зрѣлище представлялъ великій человѣкъ, со сломленными духовными и физическими силами,— человѣкъ, посвятившій свою тихую, но полную дѣятельности жизнь высшему идеалу, человѣкъ, которому искусство обязано столь многимъ прекраснымъ. Игра была безсмысленна и производила впечатлѣніе, что сила, изъ которой она исходила, была совершенно парализована, подобно машинѣ

со сломаннымъ механизмомъ» [1]). Это жалкое существованіе прекратила смерть 29 іюля 1856 г.

Смертные останки были погребены въ Боннѣ 31 іюля при большомъ стеченіи народа, сознававшаго громадную утрату, которая понесла его духовная жизнь. Между почитателями Шумана возникла мысль украсить его могилу памятникомъ. Чтобы добыть необходимыя средства, было рѣшено устроить музыкальное чествованіе памяти усопшаго композитора. Оно состоялось 17, 18 и 19 августа 1873 г. и заключалось въ исполненіи лучшихъ произведеній Шумана. На собранныя деньги былъ воздвигнутъ на его могилѣ памятникъ работы Дондорфа съ надписью: «Великому композитору отъ его друзей и почитателей».

Со смерти Шумана прошло болѣе полустолѣтія. Въ это время почитатели великаго композитора возросли до необъятнаго числа. Къ нимъ принадлежатъ и многіе русскіе композиторы, болѣе или менѣе подчинившіеся его вліянію. Одинъ изъ наиболѣе выдающихся между ними,—Петръ Ильичъ Чайковскій, дѣятельность котораго, какъ музыкальнаго критика, померкла въ яркихъ лучахъ его композиторской славы, резюмировалъ значеніе Шумана въ слѣдующихъ знаменательныхъ словахъ:

«Музыка Шумана, органически примыкающая къ творчеству Бетховена и въ то же время рѣзко отъ него отдѣляющаяся, открываетъ намъ цѣлый міръ новыхъ музыкальныхъ формъ, затрагиваетъ струны, которыхъ еще не коснулись его великіе предшественники. Въ ней мы находимъ отголосокъ тѣхъ таинственныхъ глубокихъ процессовъ нашей жизни, тѣхъ сомнѣній, отчаяній и порывовъ къ идеалу, которые обуреваютъ сердце современнаго человѣка» [2]).

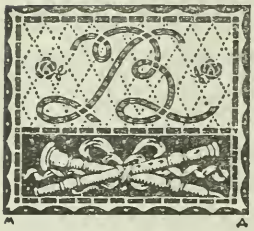
---

[1]) Ibid, S. 290.

[2]) Музыкальные фельетоны и замѣтки Петра Ильича Чайковскаго. Москва, 1898 г., стр. 16.

ПРЕДШЕСТВЕННИКЪ ТЕАТРА НАСТРОЕНІЙ.

Н. Н. ДОЛГОВА.



Ъ «Ревизорѣ», Богъ знаетъ почему, мнѣ всегда тяжело... Комедія эта величайшее произведеніе... но для меня въ ней нѣтъ ни одной роли, которая подходила бы подъ мой жанръ».

Когда читаешь это признаніе, невольно начинаетъ казаться, что оно выхвачено изъ послѣдняго интервью съ кѣмъ нибудь изъ самыхъ яркихъ новаторовъ современнаго театра. А между тѣмъ, оно относится къ далекой эпохѣ пятидесятыхъ годовъ и было сдѣлано никѣмъ другимъ, какъ знаменитымъ Мартыновымъ [1]).

Въ достовѣрности приводимыхъ словъ едва ли можно сомнѣваться. Они ничему не противорѣчатъ, но проливаютъ особый свѣтъ на творчество великаго артиста. Но біографы молчаливо обходятъ эту страницу исторіи Мартынова, какъ бы не допуская мысли о томъ, что кажущійся недостатокъ можетъ найти себѣ оправданіе въ особенностяхъ таланта.

Между тѣмъ, такая тактика совершенно недопустима.

Неуспѣхъ Мартынова въ «Ревизорѣ» далеко не является отдѣльнымъ курьезомъ. Подбирая аналогичные факты, нельзя не указать и на то, что въ началѣ своей сценической карьеры артистъ съ весьма сомнительнымъ успѣхомъ сыгралъ Митрофанушку, а подъ конецъ ея разочаровалъ своихъ поклонниковъ исполненіемъ Фамусова и Расплюева. Какъ видимъ, передъ нами цѣлый циклъ однородныхъ ролей, неспособность воплотить которыя можно объяснить лишь болѣе общими причинами. Кромѣ того, полное умолчаніе непримѣнимо въ данномъ случаѣ и потому, что отношенія Мартынова къ репертуару Гоголя уже не разъ касались въ театральной лите-

---

[1]) См. Записки актера Алексѣева.

ратурѣ и обычно дѣлаемые выводы такъ не лестны для великаго артиста, что защита его становится положительно необходимой.

Укажу хотя бы на то, какъ разрѣшаетъ затронутый вопросъ Д. В. Григоровичъ.

Говоря въ своихъ воспоминаніяхъ объ общей нелюбви артистовъ сороковыхъ годовъ къ репертуару Гоголя, писатель замѣчаетъ: «Нерасположеніе къ Гоголю всего страннѣе было встрѣтить въ Мартыновѣ, артистѣ, дѣйствительно одаренномъ выдающимся сценическимъ дарованіемъ. Уже самая тонкость чутья — принадлежность крупнаго таланта — должна была, казалось бы, подсказать ему, что ни одинъ авторъ до Гоголя не давалъ ему столько матеріала для развитія его комическаго таланта». И Григоровичъ сейчасъ же даетъ объясненіе странному факту: «Но Мартыновъ, говоритъ онъ, воспитывался въ театральномъ училищѣ въ то время, когда на литературное развитіе не обращали почти никакого вниманія, а вся забота сосредоточивалась на приготовленіи хорошихъ танцовщицъ и танцоровъ; выйдя на волю, онъ не имѣлъ времени доучиться. Пользуясь его возрастающимъ успѣхомъ на сценѣ, его заставляли играть чуть ли не каждый день, не обращая вниманія на то, что такая усиленная дѣятельность могла имѣть пагубное вліяніе...»

Итакъ, все дѣло въ томъ, что Мартыновъ былъ недостаточно интеллигентенъ!

Не отрицая самаго факта, все же позволяемъ себѣ не согласиться съ этимъ заключеніемъ. Чѣмъ же тогда объяснить чуткую отзывчивость Мартынова на творчество Островскаго, Тургенева и Потѣхина? А затѣмъ и тотъ поразительный фактъ, что и литература конца пятидесятыхъ годовъ не вполнѣ удовлетворяла артиста, у котораго до самой его смерти «мысль объ обновленіи репертуара была любимой мыслью?» Мы знаемъ, что въ дальнѣйшемъ не можетъ быть и рѣчи о прямомъ вліяніи на него новыхъ литературныхъ кружковъ. «Мартыновъ постоянно шелъ одинъ по пути развитія безъ всякихъ совѣтниковъ и руководителей, вдали отъ всякихъ литературныхъ знаменитостей», говоритъ Панаевъ. И все подтверждаетъ,

что дѣло обстояло именно такъ. Очевидно, артиста всегда выручала та тонкость чутья, въ которой не можетъ отказать ему и Григоровичъ. Но почему же этотъ даръ сейчасъ же измѣнялъ ему, едва онъ обращался къ классической комедіи.

Основная догадка напрашивается здѣсь сама собой.

Примѣръ Щепкина, который отвернулся отъ репертуара Островскаго, хотя былъ недосягаемо прекрасенъ въ роляхъ Городничаго и Фамусова, ярко говоритъ о томъ, что пониманіе Гоголя и Грибоѣдова не служило порукой пониманія драматурговъ послѣдующей школы. Отчего не допустить обратной психологіи у Мартынова—любви къ болѣе мягкимъ сценическимъ формамъ и отчужденности отъ прежнихъ законченно-выпуклыхъ обрисовокъ типа?

Правда, эта обратная аналогія не такъ проста. Между старой комедіей и произведеніями драматурговъ конца сороковыхъ годовъ не было непримиримаго антагонизма. Наоборотъ, въ старомъ мы найдемъ достаточно предпосылокъ новаго движенія, чтобы не считать разрывъ Мартынова съ прошлымъ чѣмъ-то логически необходимымъ. Но не надо забывать, что въ отношеніи великаго артиста мы беремъ совсѣмъ иныя мѣрки. Мартыновъ никогда не возмущался репертуаромъ Гоголя, какъ возмущался порой Щепкинъ пьесами Островскаго. Онъ признавалъ величіе творца «Ревизора». Но прозрѣвая дали послѣ-Гоголевскаго искусства и вѣчно находясь въ напряженномъ ожиданіи новыхъ сценическихъ формъ, онъ не могъ влагать весь трепетъ души въ передачу образовъ классической комедіи. И если были вызовы, если публика «принимала» его и въ этихъ роляхъ, самъ артистъ сознавалъ, что его исполненіе не можетъ стать въ уровень съ передачею тѣхъ, для кого репертуаръ Гоголя и Грибоѣдова являлся заключительнымъ и потому самымъ яркимъ моментомъ въ развитіи таланта.

Въ послѣднемъ кроются и тѣ историческія причины, которыми можно объяснить не только влеченіе Мартынова къ иному репертуару, но и удивлявшее Григоровича пристрастіе къ водевилю.

Школа Островскаго лишь вырабатывалась въ эпоху пятидесятыхъ годовъ. И Мартыновъ, участвуя въ каждой новой постановкѣ, придавалъ глубоко оригинальный характеръ рисуемымъ имъ образамъ. Тоже самое и въ отношеніи водевиля, гдѣ ему открывалась еще бо́льшая свобода отклоняться отъ образцовъ, выработанныхъ Дюромъ и Живокини. Въ этой области онъ пользовался свободой такъ широко, что не только придавалъ глубину и серьезность персонажамъ безпечнаго водевиля, но даже за забавнымъ давалъ почувствовать «что-то вродѣ страданія» [1]). Но противопоставить свой стиль исполненія Гоголя игрѣ Щепкина и Сосницкаго было бы совершенно непосильной задачей, хотя бы въ виду великаго авторитета этихъ артистовъ.

Въ чемъ же сущность того обаятельнаго чисто-субъективнаго начала, которымъ было проникнуто все творчество артиста?

Та черта, что въ постиженіи Островскаго онъ шелъ не отъ быта,— открываетъ поле для крайне заманчивыхъ догадокъ. А когда мы вспомнимъ, что именно къ Мартынову, а не къ кому нибудь изъ другихъ корифеевъ тогдашняго театра, питалъ самое нѣжное чувство Тургеневъ, эти догадки становятся уже на вполнѣ твердую почву.

Тургеневская влюбленность въ талантъ Мартынова! При этихъ словахъ у насъ не можетъ не родиться мысль о первыхъ шагахъ лирическаго театра. Въ самомъ дѣлѣ, Чеховская манера письма непрестанно сближается со стилемъ Тургеневскихъ пьесъ. Но гдѣ далекіе корни игры настроеній? Замиралъ ли призывъ Тургенева, какъ гласъ вопіющаго въ пустынѣ, или и полвѣка назадъ находились актеры, угадывавшіе ту тайну ритма, въ которой таится ключъ театра полутоновъ?

Стоитъ лишь вспомнить, что комедіи Тургенева не являлись чѣмъ то одиноко стоящимъ въ тогдашнемъ репертуарѣ, чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ вполнѣ положительно. Лиризмъ, понимаемый, какъ безпорывность и тонкое изящество переходовъ отъ одного чувства къ другому,

---

[1]) Отзывъ Данилевскаго.

вообще свойственъ духу русской школы. И его обаянію поддавались не только серьезные драматурги, но и авторы легкихъ комическихъ бездѣлушекъ.

Чрезвычайно любопытенъ тотъ фактъ, что авторъ прихотливыхъ пословицъ Альфредъ де Мюссе былъ вмѣстѣ со своими соотечественниками глубоко убѣжденъ въ непригодности своихъ діалоговъ для сцены. И разубѣдить его въ этомъ пришлось нашей артисткѣ А. И. Каратыгиной. Съ неподражаемымъ мастерствомъ передавъ пьеску «Un caprice» («Женскій умъ лучше всякихъ думъ»), она убѣдила разучить ее актрису Михайловскаго театра г-жу Алланъ, которая и занялась впослѣдствіи пропагандой Мюссе на сценѣ парижскихъ театровъ. Это событіе относится къ 1837 году. И съ тѣхъ поръ жанръ Мюссе породилъ въ Россіи цѣлый рядъ подражателей.

Нѣкоторые изъ нихъ дали очень удачныя вещицы. Назовемъ хотя бы Жемчужникова, чья «Странная ночь», имѣла довольно продолжительный успѣхъ, и особенно Тургенева съ его тонкими и изящными комедіями.

Съ точки зрѣнія сценическаго искусства новый стиль являлся прежде всего нарушеніемъ старой яркости. Если въ ненавистныхъ Гоголю и осмѣянныхъ Бѣлинскимъ водевиляхъ все сводилось къ тому, что «одинъ подъ столъ, а другой его оттуда за ногу», то здѣсь, наоборотъ, рисунокъ пьесъ пріобрѣталъ неуловимо-прозрачныя очертанія. Значительность паузъ, десятки тончайшихъ интонацій, придававшихъ своеобразный оттѣнокъ каждой изъ однородныхъ репликъ, жизненная группировка и безыскусственность позъ—все это сообщало исполненію совершенно новый характеръ.

Это движеніе не могло не захватить и Мартынова. Вдумчивый артистъ сглаживалъ всякую рѣзкость даже въ старыхъ водевиляхъ. Тѣмъ болѣе должна была увлечь его комедія Тургенева.

Но говорить о перенесеніи тѣхъ же принциповъ въ драму—значитъ говорить о неотъемлемой заслугѣ одного Мартынова. И тутъ сходство съ настоящимъ дѣлается еще болѣе значительнымъ.

— «Театръ настроеній не терпитъ подъема и страстности въ передачѣ отдѣльныхъ моментовъ роли и тѣмъ убиваетъ темпераментъ артиста».

Какъ часто слышится теперь это тяжкое обвиненіе. Но если оно справедливо въ томъ смыслѣ, что въ увлеченіи лирическимъ театромъ режиссеры создаютъ шаблонъ, подъ который подгоняютъ порой пьесы совсѣмъ иного стиля, то, съ другой стороны, самые ожесточенные противники яркости мгновеній способны исторически обосновать свои требованія.

Великій артистъ пятидесятыхъ годовъ не только наносилъ ударъ старому «героизму» въ смыслѣ исполненія роли въ повышенномъ тонѣ, но какъ будто непрерывно стремился къ сознательной блѣдности. Въ Тургеневскихъ пьесахъ и въ написанныхъ при его содѣйствіи пьесахъ Чернышева Мартыновъ не выдѣлялъ ни одного момента, но придавалъ одинаковую значительность каждому движенію, каждой паузѣ и каждому измѣненію интонацій. Въ противоположность старымъ пріемамъ быстрой обрисовки основного контура роли его игру можно уподобить мелкой мозаической работѣ, при которой сдержанный художникъ особенно хорошо помнитъ о томъ, что общее равно суммѣ частностей и въ каждую отдѣльную минуту поглощенъ мыслью о выполненіи деталей.

Конечно, и тутъ у насъ остается очень крупный вопросъ,—вопросъ о томъ, какой внутренней силой и напряженностью были проникнуты «тихіе» моменты Мартыновскаго драматизма. Но надо тысячу разъ помнить, что этотъ распыленный подъемъ, этотъ дивный пламень, размѣненный на рядъ едва уловимыхъ вспышекъ, требуетъ совсѣмъ иныхъ мѣрокъ для своей оцѣнки.

Дивныя и едва-ли не послѣднія грани искусства!

И подвигъ Мартынова тѣмъ значительнѣе, что онъ вступилъ на трудный путь новыхъ достиженій, отвергнувъ проторенную дорожку старыхъ комиковъ и героевъ.

Странно было бы усомниться въ силѣ его комизма. Но наряду съ тѣмъ Мартыновъ обладалъ и исключительнымъ драматическимъ темпераментомъ. «Его крикъ въ послѣднемъ актѣ «Грозы» производилъ такое потрясающее впечатлѣніе, что и теперь, черезъ полвѣка, слова «Маменька! Это вы ее убили!» такъ и стоятъ въ моихъ ушахъ», вспоминала недавно

Варвара Васильевна Стрѣльская. И эти слова находятъ подтвержденіе въ цѣломъ рядѣ рецензій.

Минуя ихъ, укажу на статью Потѣхина о Мартыновѣ въ роли Мишаньки («Чужое добро въ прокъ нейдетъ»). Возьмемъ изъ нея хотя бы такой любопытный моментъ: «Его разсказъ о своей тройкѣ былъ полонъ такого искренняго увлеченія, естественнаго восторга; доходилъ до такого паѳоса, что въ зрительной залѣ послѣ него всегда поднималась цѣлая буря: крики браво и аплодисменты долго не смолкали, и увлеченные зрители не разъ требовали повторенія, точно прослушали какую-нибудь любимую арію изъ оперы».

Это ли не подъемъ и яркость!! Но въ своемъ творчествѣ артистъ всегда искалъ среднихъ путей. И это стремленіе привело его въ концѣ концовъ къ высшей ступени его искусства—къ мягкой лирикѣ Тургеневскаго театра.

Какъ труденъ былъ этотъ путь, указываетъ хотя бы тотъ же отзывъ Потѣхина. Если самъ авторъ восхищался тѣмъ, что передача монолога обращалась въ отдѣльный номеръ, который требовали произнести на бисъ, то что говорить о вкусахъ средней публики. Уступая лишь въ самыхъ крайнихъ случаяхъ, а въ остальное время имѣя смѣлость отучать зрительный залъ отъ аплодисментовъ отдѣльнымъ фразамъ, великій артистъ не находилъ порой поддержки у самыхъ передовыхъ театральныхъ критиковъ той эпохи, какъ, напримѣръ, у Баженова, который поставилъ ему въ минусъ ту, на нашъ взглядъ, крупную заслугу, что публика не покрыла рукоплесканіями его краткую реплику въ первомъ актѣ «Грозы»: «угадала, братъ!»

— Русскому дарованію необходимы «борьба и могучій трудъ» — эти слова Дружинина, обращенныя къ Мартынову въ день чествованія его литераторами, какъ нельзя болѣе правы. Неослабное стремленіе къ намѣченной цѣли хотя бы въ сознаніи своего одиночества — вотъ въ чемъ состоялъ подвигъ артиста.

При этомъ надо особенно помнить, что выражающія ту же мысль слова Панаева: «Мартыновъ шелъ одинъ по пути развитія, безъ всякихъ

совѣтниковъ и руководителей» могутъ относиться не только къ вліянію литературныхъ кружковъ. Одиноко, не пользуясь ничьею помощью, шелъ артистъ и по пути чисто сценическихъ достиженій. Достаточно вспомнить, что въ сороковыхъ и пятидесятыхъ годахъ не было и представленія о лицѣ, руководящемъ всей постановкой пьесы. На указанія съ этой стороны не разсчитывалъ да и не хотѣлъ разсчитывать никто изъ крупныхъ артистовъ. И если Мартыновъ не подчеркивалъ, подобно Каратыгину, своего пренебреженія къ режиссерамъ, весь методъ его работы говоритъ о томъ, что онъ полагался лишь на свое артистическое чутье. «Ставя новую роль, онъ *до послѣдней* репетиціи читалъ ее по тетрадкѣ, и читалъ просто, безъ всякаго выраженія, какъ школьникъ, затверживающій урокъ. И вдругъ, въ спектаклѣ, поражалъ сослуживцевъ и гримировкою и игрою», разсказываетъ Г. М. Максимовъ [1]).

На современный взглядъ въ этомъ сообщеніи странно не только то, что артистъ не ждалъ указаній для себя лично. Странно, какъ не требовалъ онъ, подобно Щепкину, усвоеннаго имъ тона отъ своихъ партнеровъ и не стремился къ созданію ансамбля. Иль онъ понималъ всю недостижимость этой задачи?

Повидимому, такъ. Создать свою школу, утвердивъ на русской сценѣ не только игру настроеній, но и театръ настроеній, было не подъ силу даже его генію.

Но если теперь представленіе о мягкой лирикѣ и игрѣ полутоновъ прежде всего связано у насъ съ мыслью объ ансамблѣ, котораго добиваются самой тщательной срепетовкой, мы все же не должны считать натяжкой опредѣленіе игры Мартынова, какъ игры настроеній. Возьмемъ самое значительное въ творчествѣ артиста — исполненіе Тургеневскихъ пьесъ. Пусть современники не владѣли тайной ихъ постановки. Но высшая прелесть ихъ угадывалась и тогда. Достоинство драматическихъ произведеній Тургенева состоитъ прежде всего «въ умѣньи автора разлить по

---

[1]) Г. М. Максимовъ. Свѣтъ и тѣни петербургской драматической труппы.

цѣлой пьесѣ какую-то особенную обаятельную теплоту, которою пріятно грѣется читатель»—вотъ опредѣленіе того времени, подъ которымъ охотно подпишется и современный критикъ. И стоитъ ли говорить о томъ, что, признавая несценичность этихъ произведеній, рецензентъ все же дѣлалъ исключеніе для тогда уже покойнаго Мартынова? А слова самого Тургенева о «геніальномъ Мартыновѣ», предпосланныя имъ собранію его драматическихъ сочиненій? Успѣхъ своихъ «неудовлетворительныхъ на сценѣ» пьесъ авторъ не отдѣлялъ отъ успѣха артиста. И мы должны снова возстановить правду отзыва, съ которымъ знакомится всякій, берущій томъ драматическихъ произведеній великаго писателя.

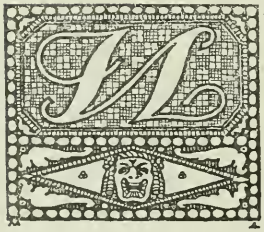
Тургеневъ и Мартыновъ! Эти старыя, но такія близкія имена должны звучать нераздѣльно каждый разъ, когда заходитъ рѣчь о прошломъ театра настроеній.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо V.

ИЗЪ ЛѢТНИХЪ ВПЕЧАТЛѢНІЙ.

Т. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИКЪ.



СКУССТВО... Какое большое слово! Какая безконечная лѣстница, верхній конецъ которой устремляется въ небеса, туда, гдѣ Беатриче, окруженная семью дѣвами-звѣздами, является Данте, сверкая пламенемъ надземной красоты, а нижній конецъ утопаетъ въ лужахъ крови, оставленной замученными подъ музыку быками на пескѣ арены.

Анжелико изъ Фіезоле, который подъ розовыми лаврами Флорентійскаго монастыря рисуетъ золотой нимбъ надъ головой Мадонны, и дикарь-эскимосъ, который лѣпитъ изъ глины своего идола и рядитъ его въ пестрые лоскутки.

И все это... искусство. Такое же всеобъемлющее понятіе, какъ любовь.

Любовь Петрарки къ Лаурѣ, и любовь Карамазова къ Грушенькѣ...

Къ счастью для филистеровъ, и тутъ и тамъ есть золотая середина. И надо сознаться, что современное искусство, по крайней мѣрѣ говоря о сценическихъ произведеніяхъ, все больше тяготѣетъ къ этой золотой серединѣ.

Въ мѣру—смѣха, въ мѣру—слезъ; изображеній человѣческихъ страстей, пороковъ, отчаянія—въ мѣру для тѣхъ, кто самъ не способенъ переживать сильныхъ душевныхъ движеній.

Для *большинства*, живущаго внѣ трагедіи, мирно, сытно, болѣе или менѣе благополучно,—театръ является острой приправой къ ихъ прѣсному существованію. Благодаря ему является возможность воображеніемъ пережить то, чего не переживешь въ дѣйствительности; пассивно, сидя въ удобномъ креслѣ, испытать тѣ ощущенія, которыхъ не испытаешь активно. И «добродѣтельныя» женщины прячутъ огоньки въ глазахъ, смотря на похожденія прекрасной грѣшницы; и мужчины, отроду не державшіе въ рукахъ оружія, съ захватомъ слѣдятъ за приключеніями героя, полными опасностей, подвиговъ и т. п.

Тутъ находитъ выходъ тотъ избытокъ эмоціональныхъ силъ, который иначе душитъ человѣка среди его мирной обывательской жизни. Отъ того процвѣтаютъ фарсы и мелодраматическія пьесы, — и ихъ суррогатъ для болѣе лѣнивыхъ, синематографъ... И какъ рѣдко теперь среди всего того, что наводняетъ театры и у насъ, и въ Европѣ, найдешь такую пьесу, которую, независимо отъ сцены, вы-бы прочли, какъ литературное произведеніе, захотѣли бы поставить въ свой книжный шкафъ—рядомъ съ «Донъ-Карлосомъ», «Гамлетомъ», «Брандомъ» и даже «Ганнеле».

Рѣдки даже пьесы,—подобно художественнымъ декораціямъ, годныя по крайней мѣрѣ, для сцены и оставляющія прочное впечатлѣніе.

Къ такимъ несомнѣнно нужно отнести «Тайфунъ» Ленгіеля, который въ «Берлинскомъ театрѣ» уже прошелъ болѣе 200 разъ подрядъ и продолжаетъ идти съ прочнымъ успѣхомъ. Пьеса эта положительно выдѣляется

изъ общей безсодержательности — своей оригинальностью, тѣмъ «новымъ взглядомъ» на Японію, который послѣднія событія внесли и въ жизнь и въ литературу.

Здѣсь мы ужъ далеко отъ Лоти съ его японскими акварелями, — «M-me Chrysanthéme», джонками, персиковыми деревьями и чайными домиками,—далеки отъ мотивовъ «Гейши» и расписанныхъ вѣеровъ,—всего, что такъ долго сопровождало у насъ представленіе объ Японіи,—легкомысленно и невѣрно, какъ колеблемый вѣтромъ цвѣтной бумажный фонарикъ...

Ленгіель въ своей пьесѣ дѣлаетъ почти то же, что одинъ изъ талантливѣйшихъ молодыхъ французовъ, Фарреръ, въ своемъ романѣ «La bataille» (Цусима).

Онъ приподнимаетъ улыбающуюся, неподвижную маску Японіи и показываетъ намъ ея настоящее лицо.

И становится яснѣе отъ его мимолетнаго эскиза, какъ отъ бѣглой вспышки магнія, — почему побѣдила Японія и чѣмъ она держится. Эти маленькіе желтолицые люди, для своей строго опредѣленной цѣли, чтобы бороться съ Европой ея же оружіемъ, взяли у европейцевъ все: «цивилизацію», военную науку, телеграфы, телефоны, автомобили, языкъ, парижскія платья, и даже флиртъ, шампанское и адюльтеръ; и въ сущности все это для нихъ только переодѣванье, маска, игра,—а тонкія стѣны ихъ домовъ непроницаемѣе камня; и тверже Фуджи-ямы живетъ въ нихъ старая вѣра и душа тысячелѣтій; для каждаго японца — прежде Японія, потомъ уже онъ самъ.

Этихъ людей, среди европейцевъ, въ европейскомъ платьѣ, говорящихъ почти безъ акцента (если бы не излишняя мягкость и медленность рѣчи, осторожность въ обращеніи съ чужими словами), показываетъ намъ Ленгіель, и показываетъ талантливо. Романическая фабула не имѣетъ въ пьесѣ первостепеннаго значенія; и героиней пьесы, въ сущности, является вовсе не бѣлокурая Элленъ, которая истеричной жестокостью доводитъ своего возлюбленнаго, японца Токерамо, до убійства; нѣтъ, настоящая героиня не видима, о ней только говорятъ, но ея присутствіе чувствуется—

и для нея бьются сердца и работаютъ головы этихъ маленькихъ людей съ скрытными улыбками и кошачьей поступью...

Токерамо живетъ въ Парижѣ уже полтора года. Для парижской полиціи и европейскихъ знакомыхъ—онъ господинъ, живущій своими средствами и пріѣхавшій во Францію для изученія языка. Для японцевъ—онъ важный государственный дѣятель, посланный правительствомъ съ тайной миссіей, облеченный всяческими полномочіями и т. д. и т. д. Около него группируется цѣлый штатъ его товарищей — тутъ люди всѣхъ профессій, адвокатъ, докторъ, инженеръ, старикъ-профессоръ, и т. д. Это тихіе люди, съ вѣжливыми манерами, сохраняющіе свое спокойствіе во всѣхъ случаяхъ жизни — даже, когда случайно забредшій къ Токерамо съ французскимъ профессоромъ-японофиломъ, «поэтъ, импрессіонистъ и алкоголикъ», носящій странную фамилію Ренаръ-Беинскій, при нихъ разражается страстной филиппикой противъ Японіи и японцевъ. Ихъ тихая рѣчь, ихъ утонченная деликатность являются необыкновеннымъ контрастомъ съ безпорядочной, громкой, полной смѣны интонацій—рѣчью европейцевъ.

Все это—друзья Токерамо, его сотрудники, его помощники, а кстати и соглядатаи.

Они пекутся и заботятся о немъ, но минутами отъ этой заботливости становится жутко.

Токерамо сошелся въ Парижѣ съ Элленъ Ларошъ, маленькой «европейской Гейшей», какъ объясняетъ онъ ея соціальное положеніе юношѣ Хиронари, только что пріѣхавшему впервые въ Европу.

Увидѣвъ на сценѣ этотъ женскій типъ, я сразу сказала: «это не нѣмецкая пьеса».

Дѣйствительно, авторъ—Венгерецъ; и въ натурѣ его Элленъ слышна та дикая и печальная мелодія, которая такъ своеобразно отличаетъ венгерскую музыку,—и этотъ оттѣнокъ ее дѣлаетъ значительнѣе и интереснѣе банальной Монмартрской дѣвицы.

«Истеричка, гибкая, стройная, сумасшедшая, нѣжная, жестокая, великодушная, мучительная, но—настоящая женщина!» какъ говоритъ о

ней любящій ее до отчаянія Ренаръ Беинскій, который хочетъ на ней жениться и взять ее такую, какъ она есть, съ ея прошлымъ и даже настоящимъ. Но она не рѣшается; она не можетъ оторваться отъ Токерамо. Рядомъ съ возможностью измѣнять ему, въ ней живетъ какое-то чувство къ нему. Ей не даетъ покоя то, что онъ не «весь ея»,—что онъ не бьетъ ее, когда она провинится, и не плачетъ отъ счастья когда она принимается его безумно ласкать, что онъ съ нею такъ-же вѣжливъ и холоденъ, какъ съ другими, и держитъ свою душу на ключѣ. Любовь-ли это? Ненависть? Желаніе побѣдить и почувствовать свою силу надъ нимъ? Вѣрнѣе всего, все это сразу—какъ у типичной истерички.

Но въ первый же разъ, когда бѣлокурая дѣвушка сталкивается лицомъ къ лицу со своей невидимой соперницей, является жуткое ощущеніе неизбѣжной трагедіи...

Вечеръ. Въ квартирѣ Токерамо хозяинъ, избавившись отъ Элленъ, отъ всевозможныхъ посѣтителей, наконецъ остался наединѣ со своими друзьями. Велѣно никого не принимать; лакей отпущенъ на всю ночь. И вотъ, словно по мановенію волшебной палочки, все въ комнатѣ преображается. Окна, въ которыя виденъ Парижскій бульваръ, наглухо закрываются японскими занавѣсками; циновки и подушки разстилаются на полу; убирается вся лишняя, европейская мебель,—только нѣсколько легкихъ лакированныхъ скамеекъ, да букетъ кризантемъ; потушено электричество и таинственно мерцаетъ расписной фонарикъ; и сразу красивѣе, свободнѣе, счастливѣе кажутся эти люди, замѣнившіе мрачный европейскій костюмъ нѣжными шелками своихъ яркихъ кимоно. Они сидятъ тѣснымъ кругомъ за чашками чая,—и вотъ, Парижа больше нѣтъ; «Какъ на родинѣ!»... вырывается восторженное восклицаніе у самаго юнаго, Хиронари; и льется задушевно ихъ рѣчь, и звучитъ тихая музыка кото, и родная пѣсня, и преданія—которыя, по обычаю, младшій разсказываетъ старшимъ—преданія, легенды и быль,—все о томъ-же: какъ умираютъ за родину,—какъ живутъ для нея... Глубокое волненіе, слезы на глазахъ—и въ полумракѣ чувствуется присутствіе настоящей Героини пьесы—той, для которой живутъ

эти люди.—Ихъ любовь, ихъ надежда, ихъ мечта—таинственная, улыбающаяся, не вѣдающая страха смерти, прекрасная Японія...

И вдругъ очарованіе прерываетъ звонкій голосъ:

«Какъ у васъ весело! Что это вы тутъ дѣлаете?» Это Элленъ подкралась къ нимъ,—и вы ясно чувствуете, что *та*, *другая*, оскорбленная—не проститъ, что ее подсмотрѣли чужіе глаза...

Быстро расходятся японцы; на холодный, но кроткій упрекъ Токерамо, что онъ просилъ Элленъ не возвращаться сегодня—она отвѣчаетъ цѣлымъ фейерверкомъ. Тутъ и обвиненія, и слезы, и мольбы, и увѣренія въ любви, и нѣжныя ласки «бѣдняжкѣ, который одинъ на чужбинѣ»... Она всѣми способами стучится въ его сердце: она надѣваетъ кимоно, и садится на полъ, и баюкаетъ Токерамо, какъ маленькаго, говоря о его родинѣ, затрагивая самыя сокровенныя струны; но когда онъ, заражаясь ея пылкостью, начинаетъ отвѣчать нѣжнѣе на ея ласки, на ея горячія слова, и она уже готова торжествовать побѣду: «Вотъ когда ты мой! Совсѣмъ мой! Ты въ моей власти!»... онъ вдругъ стряхиваетъ съ себя колдовство,—опять надѣваетъ свои темныя очки и холоднымъ голосомъ говоритъ:

— «Однако, пора зажечь свѣтъ»...

Этимъ кончается первый актъ.

Тѣмъ не менѣе, обаяніе ея женственности дѣлаетъ свое дѣло; и японцы начинаютъ безпокоиться, чтобы эта связь не помѣшала работѣ Токерамо. Они спѣшатъ выяснить Токерамо предательство Элленъ; она взяла у него тайкомъ бумаги и замѣтки и передала ихъ Ренару-Беинскому, который собирался писать о Японіи (онъ, впрочемъ, не понявъ ничего, сжегъ ихъ въ печкѣ). Токерамо рѣшаетъ разстаться съ ней, и когда Элленъ позднею ночью приходитъ къ нему, вся горящая лаской, смѣющаяся, какъ молодая вакханка, въ ожиданіи удовольствія,—онъ приказываетъ ей уйти,—говоритъ, что узналъ объ ея обманѣ.

— Ты—меня—выгоняешь?

Сначала она вся мертвѣетъ отъ гнѣва, но потомъ быстро мѣняетъ тактику. И опять—вся гамма ласкъ, заклинаній, увѣреній; она цѣпляется

за него какъ за единственное спасеніе, рыдаетъ, обвивается кругомъ него змѣей, ласкаетъ, какъ женщина и молитъ, какъ безпомощное дитя—пока онъ не теряетъ самообладаніе, и обезсиленный любовью и жалостью говоритъ ей:

— Дѣлай со мной, что хочешь...

Вотъ тутъ-то она выпрямляется во весь ростъ и торжествуя свою побѣду, кричитъ ему:

— Ага! Ты меня гналъ! А теперь я уйду. *Я не люблю тебя*!

Она издѣвается надъ нимъ, и злобно смѣется:

— Теперь ты не улыбаешься больше? Ты страдаешь?..

И упивается этими страданіями, его потрясеніемъ, его слезами, точно желая добить, растоптать его молящую пощады душу.

Наконецъ, не зная какъ вылить всю накопившуюся ярость, она кидаетъ ему въ лицо презрѣніе бѣлой расы къ желтой, циничными, грубыми словами точно хлещетъ его,—и доводитъ его до того, что онъ бросается на нее какъ бѣшеный—и душитъ ее.

Здѣсь, собственно, долженъ былъ-бы быть апогей драмы. Но куда значительнѣе и важнѣе сцена, которая разыгрывается послѣ убійства...

Первая мысль Токерамо, когда онъ приходитъ въ себя послѣ этого ужаса—*о той, другой*...

— Его работа! Если его арестуютъ—все пропало; онъ долженъ передать товарищамъ свою работу. Блѣдный и съ трясущимися губами онъ говоритъ по телефону; вызываетъ своихъ друзей; черезъ нѣсколько минутъ всѣ уже у него.

Полусловами, весь дрожа, онъ говоритъ имъ въ чемъ дѣло.

Старикъ Кобаяши, ихъ «старѣйшина», очевидно, спокойно возражаетъ ему, что тутъ бѣды нѣтъ: «Это созданіе все равно надо было убрать съ дороги». Но какъ быть, чтобы Токерамо остался на свободѣ и закончилъ свой драгоцѣнный трудъ? Только это и важно. Скрыть преступленіе—нельзя. Бѣжать ему въ Японію *не кончивъ труда*, онъ не можетъ: лучше

тюрьма и смерть. Выходъ найденъ: кто нибудь, «тотъ, кто принесетъ Японіи больше пользы спасеніемъ Токерамо, чѣмъ собственной своей работой»—долженъ взять убійство на себя. «Кто готовъ?»...

И какъ одинъ человѣкъ, *всѣ японцы* отвѣчаютъ: *я! я!*

Когда Токерамо пробуетъ протестовать, ему говорятъ, что теперь это уже *не его* дѣло. Но кто же? Кинуть жребій? Тутъ одинъ за другимъ японцы добиваются права быть этимъ подставнымъ убійцей, пока наконецъ не начинаетъ въ трогательныхъ словахъ молить 18-лѣтній Хиронари отдать ему эту честь—онъ еще ничего не сдѣлалъ для родины—«ему стыдно такъ жить», и когда Токерамо умоляетъ не уступать мальчику, пожалѣть его, старикъ съ нескрываемымъ удивленіемъ говоритъ ему: «Я не понимаю тебя—надо радоваться, что у этого ребенка душа героя. Мы гордимся этимъ. «Сынъ мой, тебѣ поручаемъ мы эту задачу». Всѣ цѣлуютъ и поздравляютъ юношу, а его радость безмѣрна.

Все остальное блѣднѣетъ послѣ этой сцены. Судебное слѣдствіе, сдобренное анекдотами и каламбурами, написано неестественно; трудно предположить, чтобы въ какомъ либо судѣ такъ велось дѣло. Хиронари обвиненъ; Токерамо не выдерживаетъ и въ послѣднюю минуту сознается въ убійствѣ, но это не мѣняетъ исхода процесса, благодаря присутствію духа старика Кобаяши, который поворачиваетъ дѣло такъ, чтобы заставить судъ заподозрить въ этомъ комедію, клонящуюся къ оправданію *богатаго* и *знатнаго* Хиронари. Конечно, въ дѣйствительности дѣло было бы пересмотрѣно, свидѣтели передопрошены и т. д. и т. д. Тутъ, впрочемъ, этого ничего нѣтъ, и Токерамо остается на свободѣ.

Послѣдній актъ представляетъ намъ постепенное угасаніе Токерамо, убиваемаго любовью и раскаяніемъ. Онъ живетъ въ той же квартирѣ, гдѣ было совершено убійство,—и за нимъ нѣжно ходитъ подруга убитой дѣвушки и—Ренаръ-Беинскій, который догадался о правдѣ, но понялъ и простилъ, и съ которымъ они цѣлыя ночи напролетъ говорятъ объ умершей. Это жуткія и мрачныя сцены, эти двое несчастныхъ, соединенныхъ кошмарной любовью къ призраку Элленъ.

Друзья Токерамо, придя къ нему навѣстить его, возмущаются присутствіемъ «чужого», но Ренаръ-Беинскій говоритъ:

— Онъ не чужой мнѣ, я не чужой ему. Онъ былъ японецъ—теперь онъ мой братъ, «*человѣкъ*»! и въ присутствіи японскихъ своихъ друзей Токерамо, какъ ребенокъ, жмется къ нему и молитъ не оставлять его.

Онъ кончилъ свой трудъ и—больной, умирающій,—больше не нуженъ ни японцамъ, ни Японіи; онъ ближе къ безпутному истерзанному человѣку, понявшему его душу, чѣмъ къ нимъ.

Тутъ еще любопытный штрихъ. Японцы были убѣждены, что поведеніе Токерамо на судѣ, его сознаніе въ убійствѣ—ничто иное какъ геніально разыгранная комедія, чтобы окончательно убѣдить судъ въ виновности Хиронари. Но передъ смертью Токерамо признается имъ, оставшись съ ними наединѣ, что это была вовсе не комедія, а порывъ настоящаго раскаянія. И вы сразу видите, какъ жуткимъ холодомъ проходитъ ощущеніе: «Если это такъ—этотъ человѣкъ опасенъ *той, другой,*—пусть же онъ лучше умираетъ». И въ ихъ послѣдней бесѣдѣ съ Токерамо, такой дружеской и ласковой, звучитъ безпощадность людей, которые не задумались бы «убрать съ дороги» и его, разъ онъ опасенъ родинѣ. Смерть приходитъ во время къ Токерамо...

Токерамо умираетъ, и когда Ренаръ-Беинскій приходитъ въ отчаяніе надъ его трупомъ, старикъ Кобаяши, улыбаясь, говоритъ ему:

— Что здѣсь ужаснаго? Смерть не страшна. Кто родится, долженъ умереть. И это не важно... Важна жизнь—и важенъ долгъ.

И тихо, съ улыбкой, киваетъ головой надъ мертвымъ лицомъ человѣка, которому «былъ вреденъ воздухъ Европы», таинственная, не вѣдающая страха смерти, прекрасная Японія...

Вотъ приблизительное содержаніе пьесы. Она будетъ, конечно, идти на всѣхъ русскихъ сценахъ и не можетъ не заинтересовать русскихъ не менѣе чѣмъ Германію. Въ Берлинѣ, надо прибавить, исключительно хорошо игрались роли японцевъ; остальныя—весьма посредственно, можетъ быть потому, что нѣмцы не умѣютъ и не любятъ изображать французовъ.

Пока въ «Берлинскомъ» театрѣ давался «Тайфунъ»,—у Рейнгарта, въ «Нѣмецкомъ», собирала публику пьеса тоже съ экзотическимъ названіемъ—«Сумурунъ»: ни болѣе ни менѣе, какъ пантомима въ исполненіи лучшихъ артистовъ Рейнгарта. Знаменіе времени! хочется зрѣлища, а лѣнь даже слушать—и вотъ, серьезный театръ, лучшій въ Германіи, ставитъ пантомиму.

Прелестная сказка изъ «1001 ночи», пестрая, какъ драгоцѣнный восточный коверъ, поставлена изящно и мѣстами очень красиво. Кто хочетъ знать содержаніе—пусть перечтетъ сказку Шахеразады,—да тутъ и не въ содержаніи дѣло, не все-ли равно, что старый Шейхъ влюбляется въ уличную плясунью, а султанша Сумурунъ въ торговца Нуръ-Альдина, что Шейха изъ ревности закалываетъ собственный сынъ, а Сумурунъ бѣжитъ съ Нуръ-Альдиномъ? Интересна смѣна картинъ, яркіе костюмы, легкая музыка, шелестъ шелковыхъ тканей и гибкость молодыхъ тѣлъ въ золотистыхъ одеждахъ; пляски, поцѣлуи, бѣготня и кинжалы, ослѣпительные зубы Леи Константинъ и нѣжныя руки Эйбеншюцъ—султанши Сумурунъ.

Въ первыхъ картинахъ я мучительно жалѣла, что мнѣ не 12 лѣтъ, ясно представляя какое бы я испытала наслажденіе... Правда, въ сценѣ оргіи въ гаремѣ объ этомъ уже не приходилось жалѣть: это не для дѣтскихъ глазъ. Поставлено очень красиво, но откровенно до смѣлости; опьяненіе одалисокъ, ихъ позы, ихъ страстная нѣга,—ласки Сумурунъ и Нуръ-Альдина, все это развернуло картину чувственнаго Востока до иллюзіи.

И все же всего красивѣе начало пантомимы—когда по «цвѣточной дорогѣ» [1]), идущей черезъ всю залу надъ партеромъ на сцену—тихо и медлительно проходитъ красавецъ Нуръ-Альдинъ, съ глазами изъ другого міра, точно сошедшій съ старинной индійской миніатюры, садится по

---

[1]) Идея «цвѣточной дороги» заимствована Рейнгартомъ изъ Японіи. Какъ мнѣ передавали, онъ давно находилъ что современный театръ, въ которомъ дѣйствіе отдѣлено отъ зрительнаго зала рампой, не достаточно передаетъ заражающее настроеніе въ зрительный залъ, и что въ японскомъ театрѣ соединеніе зала и сцены «цвѣточной дорогой», тѣснѣе сближаетъ зрителя и актера.

восточному передъ задернутымъ занавѣсомъ, и мечтательнымъ, печальнымъ голосомъ—на рѣдкость нѣжнымъ и красивымъ для мужскаго—говоритъ нѣсколько словъ; какъ бы вступленіе, точно сказку разсказываетъ, о томъ что онъ, Нуръ-Альдинъ, волею Аллаха, жилъ тамъ то, и былъ торговцемъ,—а самъ любилъ стихи и звѣзды; и что на рынкѣ рядомъ съ его лавкой жили Горбунъ—содержатель балагана и Торговецъ рабынями,—и все ссорились, а онъ жалѣлъ ихъ, потому что одинъ изъ нихъ продавалъ красоту, а другой—свои шутки и свое безобразіе. И что разъ на рынокъ пришла красавица Сумурунъ—и онъ увидѣлъ ея руку, и съ тѣхъ поръ не могъ думать ни о чемъ другомъ...

Потомъ онъ медленно, лѣниво ударяетъ въ ладоши—и раздвигается занавѣсъ, показывая пеструю картину рынка, о которой онъ говорилъ, балаганъ Горбуна, шатеръ Торговца рабынями, лавку Нуръ-Альдина съ коврами; онъ идетъ къ своей палаткѣ и садится—и больше никто не говоритъ ни слова; изрѣдка смѣхъ, обрывокъ пѣсни, красивая воздушная музыка; извивается смуглая Плясунья, страдаетъ Горбунъ, поднимаютъ любовника въ корзинѣ на башню, сквозь рѣшетки смотрятъ цвѣты гарема; милая сцена,—но уже совсѣмъ синематографъ,—когда по стѣнѣ проходитъ процессія съ накупленными для гарема товарами... Изъ подъ фаты Сумурунъ заглядывается на прекраснаго торговца; все кончается благополучно: злодѣи убиты, а Сумурунъ, Нуръ-Альдинъ и кортежъ прелестныхъ женщинъ, блестя шелковыми одеждами, спасаются отъ погони—мимо публики, по цвѣточной дорогѣ, «въ страну счастья».

Все-таки ярче всего остаются въ памяти тѣ нѣсколько словъ, которыя произноситъ Нуръ-Альдинъ. Красивыя сочетанія рѣчи, благородная музыка прекраснаго человѣческаго голоса. Остальное—милая сказка, милое зрѣлище—и все-же только зрѣлище; и какъ, послѣ этого, точно живой воды глотнешь, увидавши «Сонъ въ лѣтнюю ночь»—тоже сказка, но разсказанная геніемъ,—и все остальное немедленно забывается и меркнетъ передъ ней.

Шаловливая, сказочная музыка Мендельсона сопровождаетъ всю сказку и соединяетъ ее золотыми нитями, подобными тѣмъ, что ткутъ

эльфы Титаніи въ лунную ночь. Въ ней слышится мѣстами топотъ ихъ крохотныхъ ножекъ, и шелестъ вѣтра въ дубовой листвѣ, и плескъ воды въ лѣсныхъ озерахъ, вся тайна лѣса—трепещущаго, живого, звучащаго тысячами звуковъ, звоновъ, шороховъ...

Идея Рейнгардта была, очевидно—строго разграничить реальность и фантазію; всѣ дѣйствующія лица изъ обыкновеннаго міра—жизненны, даже слишкомъ жизненны; обѣ пары Аѳинскихъ любовниковъ — совершенно лишены поэзіи своей первой любви, своихъ ссоръ бурныхъ и быстрыхъ какъ вешнія грозы, своихъ примиреній, залитыхъ солнцемъ юности. За то Оберонъ (котораго, вопреки обыкновенію, играетъ мужчина—тотъ же Александръ Моисси, который такъ красивъ въ Нуръ-Альдинѣ) необыкновенно хорошъ, гордъ, строенъ въ своихъ царственныхъ одеждахъ, свитыхъ точно изъ тумана и лѣсной зелени. Опять его глаза изъ другого міра, и блѣдность тонкаго лица. Вѣрится въ родство такого Оберона и съ Люциферомъ, и съ Аполлономъ. Женственно нѣжна Титанія,—а какой невиданный Пэкъ смуглая Леа Константинъ,—не балетный Эльфъ въ цвѣточномъ колпачкѣ, какъ у насъ,—настоящій лѣсной духъ, рыжій, обросшій мѣхомъ точно молодой фавнъ. Онъ визжитъ, кувыркается и плачетъ, словно вся лѣсная нечисть вмѣстѣ взятая...

Фантастическая жизнь лѣса передана удивительно. Минутами забываешь, что сидишь въ театрѣ. Стѣны раздвигаются: высоко въ небо уходятъ вѣковые дубы,—свиваются хороводы эльфовъ, пробѣгающихъ между темными деревьями точно гаммы быстрыхъ огоньковъ; странныя чудовища, гномы, лѣсные человѣчки верхомъ на оборотняхъ, какъ на рисункахъ Штука, Беклина, Клингера—ползутъ и прячутся среди пней. Сильфы съ бѣлыми вѣнками на юныхъ головкахъ—всѣ нѣжныя, стройныя, прелестныя—сплетаются и таютъ, какъ туманъ въ кустахъ, волоча серебристыя покрывала.

Поетъ, перекликается, аукается, отзывается эхо въ лѣсу, и дико хохочетъ бѣлозубый, рыжій Пэкъ надъ тѣмъ, какъ въ капризно-сладкой тоскѣ изнываетъ Титанія, обвивая розовыми гирляндами голову осла,—и какъ царь тѣней ревнуетъ ее къ индійскому ребенку.

И когда кончилось очарованіе—мнѣ казалось, что я была не въ театрѣ; что я какимъ то чудомъ увидѣла простыми глазами ту сказку лѣса, о которой говоритъ Верхарнъ,—что въ ней «все то, что поэзія примѣшала тревожной жизни воображенія къ правильному разнообразію мѣсяцевъ,—все то, что великіе боги бросили точно праздникъ въ даръ лѣсу!»...

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

М. Г.

Въ статьѣ П. Н. Столпянскаго: «Н. А. Некрасовъ и театральная критика» (Ежегодникъ Имп. Т., 1910, вып. III) перечислены драматическія произведенія знаменитаго поэта: 5 водевилей и 2 перевода.

Кажется, что почтенный авторъ пропускаетъ восьмую и самостоятельную 3-хъ актную пьесу Перепельскаго: «Нѣсколько лѣтъ впередъ, или Желѣзная дорога между Петербургомъ и Москвою», которая была представлена на сценѣ Александринскаго театра 19 октября 1844 г. въ бенефисъ режиссера Н. Е. Куликова.

Примите и проч. *Павелъ Россіевъ.*

25/VI 1910.
Москва.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА
НА

ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

(Двадцатый годъ изданія).

Въ теченіе 1910 года, журналъ выйдетъ восемь разъ (Январь — Апрѣль, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д. Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара Императорскихъ театровъ.

Содержаніе вышедшихъ четырехъ книжекъ (Январь—Апрѣль).

Памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской—*Александра Блока.* Актеръ-писатель (М. П. Садовскій)—*Б. В. Варнеке.* Французская драма и «Свободный театръ»—*Л. М. Василевскаго.* Гуцковъ и «Уріэль Акоста»—*Юрія Веселовскаго.* Современный французскій театръ — *Максимиліана Волошина.* Зудерманъ, какъ драматургъ — *К. Ѳ. Головина.* Памяти В. Ѳ. Коммисаржевской—*Вячеслава Иванова.* Другъ русской музыки (кн. В. Ѳ. Одоевскій).—*Вл. Иванова-Корсунскаго.* Новь и Старь — *А. А. Измайлова.* Московское Театральное Училище — *М. В. Карнѣева.* Рембрандъ и сцена — *О. Кана.* Изъ переписки А. Н. Верстовскаго — *Н. П. Кашина.* А. Н. Островскій и старинная драма — *Его-же.* Первые композиторскіе шаги—*Ц. А. Кюи.* Д. Т. Ленскій—*В. А. Михайловскаго.* Воспоминаніе о Нижегородскомъ театрѣ—*П. О. Морозова.* Памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской—*Н. Н. Окулова (Тамарина).* Колокольный звонъ на Руси — *Н. И. Привалова.* Къ постановкѣ «Цезаря и Клеопатры». Б. Шоу на сценѣ Императорскаго Московскаго театра—*И. С. Платона.* Театръ и юность—*В. В. Розанова.* Около театра—*П. А. Россіева.* Бьорнсонъ и Стриндбергъ—*Сильвіо.* Н. А. Некрасовъ и театральная критика — *П. Н. Столпянскаго.* Оперетка на сценѣ Александринскаго театра — *Театральнаго Старожила.* «Храмъ дружбы» или концертный залъ—*А. И. Успенскаго.* Три письма *Ан. П. Чехова* къ *Д. В. Григоровичу.* Театральные огни—*Ив. Щеглова.* Впечатлѣнія сезона:

К. И. Арабажина, Л. М. Василевскаго, В. Г. Каратыгина, Ю. Д. Энгель и *Н. Е. Эфросъ.* Обзоръ сезона 1909—1910 гг. *Сергѣя Ауслендера, В. Г. Каратыгина, Л. Козлянинова, В. Я. Свѣтлова, Н. Н. Окулова* (*Тамарина*), *Сергѣя Мамонтова, Ю. Д. Энгель* и *Н. Е. Эфросъ.* Заграничныя письма: *Н. К. Мельникова-Сибиряка, William Molard, Сильвіо* и др.

Находятся въ распоряженіи редакціи и будутъ напечатаны въ ближайшихъ книжкахъ журнала: «О Гамлетѣ Принцѣ Датскомъ»—*Евгенія Аничкова.* В. Г. Бѣлинскій — *В. Ѳ. Боцяновскаго,* «Донъ-Жуанъ», Мольера, проф. *Ал. Н. Веселовскаго.* Современная нѣмецкая драма — *Юрія Веселовскаго.* Французскій театръ и театральная критика—*Максимиліана Волошина.* «Донъ Жуанъ», Мольера—*Н. Н. Долгова.* Живокини (опытъ характеристики)—*Его-же.* Режиссеръ, какъ авторъ спектакля—*Н. Н. Евреинова.* Новыя письма *А. Н. Островскаго — Н. П. Кашина.* — «Орфей», Глюка—*В. Г. Каратыгина.* Старое декораціонное искусство—*Его-же.* Гордонъ Крэгъ—*М. Ликіардопуло.* Техника западныхъ театровъ—*Г. К. Лукомскаго,* М. А. Балакиревъ, его жизнь и творчество—*С. М. Ляпунова.* Принципы постановки «Шута Тантриса», Э. Хардта—*В. Э. Мейерхольда.* Постановка «Донъ-Жуана». — *Его-же.* Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ—*П. М. Невѣжина.*—Къ постановкѣ «Иванова», Чехова—*Юр. Озаровскаго.* — Современныя музыкальныя теченія — *А. В. Оссовскаго.* Красильная мастерская въ Императорскихъ Театрахъ — *А. Б. Сальникова.* Послѣднія техническія нововведенія въ Императорскихъ Театрахъ—*Ф. Ф. Семирадзскаго* и мн. др. Въ числѣ иллюстрацій новыя—постановки «Донъ-Жуана»—Мольера и «Орфея»—Глюка, по эскизамъ *А. Я. Головина,* балета «Саламбо», по эскизамъ *К. А. Коровина,* «Миранды», по эскизамъ кн. *А. К. Шервашидзе,* а изъ постановокъ частныхъ театровъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ», въ Московскомъ Художественномъ театрѣ, по эскизамъ *М. В. Добужинскаго* и др.

Цѣна годового экземпляра 6 рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенн. учрежд., съ ручат. гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (**Итальянская, д. 1—8, кв. 49**).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Продается въ фойэ Императорскихъ театровъ.

Въ Редакціи «Ежегодника» можно также получать оставшіеся **въ ограниченномъ количествѣ** комплекты изданія прежнихъ годовъ, по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, исключая сезона 1900—1901 гг. (ред. С. П. Дягилева, который продается по 3 р., и сезона 1906—1907 и 1907—1908 г., которые продаются по 4 р. Полный экземпляръ «Ежегодника», исключая сезоновъ 1906—1910 гг. можно получить за 25 руб.

Въ главныхъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Редакціи „Ежегодника Императорскихъ Театровъ“ (Итальянская, 1), можно получать слѣдующія изданія Дирекціи Императорскихъ Театровъ:

В. П. Погожева. Столѣтіе организаціи Императорскихъ Московскихъ Театровъ. Книги 1 и 2. Цѣна за обѣ книги 1 р. 50 к.

Барона Н. В. Дризенъ. Стопятидесятилѣтіе Императорскихъ Театровъ. Съ 6 портретами. Цѣна 1 р.

Лопе-де-Вега. «Пастушка-Герцогиня», комедія въ 3 д. вольное переложеніе *А. Н. Бѣжецкаго.* Въ обложкѣ худ. *В. А. Щуко.* Цѣна 1 р.

Эрнстъ Хардтъ. «Шутъ Тантрисъ», драма въ 5 актахъ, переводъ *Потемкина.* Въ обложкѣ худ. *В. А. Щуко.* Цѣна 1 руб.

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1910

ВЫПУСКЪ VI

СОДЕРЖАНІЕ.

Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ. П. М. Невѣжина.

А. Н. Островскій въ письмахъ и воспоминаніяхъ. Н. П. Кашина.

Замѣтки на поляхъ Гоголя (историко-библіографическія примѣчанія). П. Столпянскаго.

Теорія внезапныхъ мыслей. Сергѣя Ратова.

Большой талантъ (опытъ характеристики сценическаго творчества А. П. Ленскаго). В. А. Михайловскаго.

Къ возобновленію въ Императорскомъ Московскомъ Маломъ театрѣ комедіи А. Н. Островскаго „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ". Н. Яковлева.

Обераммергау въ 1910 г.: I. Исторія. Н. К. Мельникова (Сибиряка). II. Впечатлѣнія. Барона Н. В. Дризенъ.

Впечатлѣнія сезона: I. Александринскій театръ. Возобновленіе ком. А. Н. Островскаго „Лѣсъ". К. И. Арабажина.—II. „Три сестры" А. П. Чехова. Э. А. Старкъ (Зигфридъ).

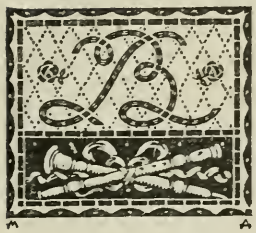
Библіографія. Эд. Шюре. Р. Вагнеръ и его музыкальная драма. Н. Ф. Финдейзенъ.

Приложеніе: Репертуаръ Императорскихъ театровъ въ 1909—1910 гг.—Дѣятельность Театрально-Литературнаго комитета.—С.-Петербургское и Московское Театральныя Училища.—Списокъ пьесъ, шедшихъ въ 1909—1910 гг. — Списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ А. Н. ОСТРОВСКОМЪ.

П. М. НЕВѢЖИНА.



НѢШНЯЯ жизнь незабвеннаго драматурга не отличалась разнообразіемъ и выдающимися событіями. Самое начало жизни его, какъ извѣстно, поражаетъ своей нелѣпостью. Окончивши гимназію и поступивши въ Московскій университетъ на юридическій факультетъ, Островскій вдругъ очутился въ положеніи студента, не способнаго воспринять высшія знанія. Чѣмъ вызвано было такое мнѣніе, для насъ осталось неизвѣстнымъ, потому что Островскій уклонялся говорить о щекотливомъ для него вопросѣ, но стороной мы узнали, что знаменитый драматургъ былъ уволенъ начальствомъ за «непонятіе наукъ». Такой афоризмъ можетъ всякаго не только изумить, но насмѣшить. Какія-жъ такія были въ то время науки, которыхъ не могъ понять юноша, надѣленный большимъ умомъ и огромнымъ талантомъ? Вѣроятно тѣмъ, что не былъ поклонникомъ зубрежки, которая считалась надежнѣйшимъ факторомъ для пріобрѣтенія знаній.

Неудача, постигшая великаго драматурга, имѣла свои хорошія послѣдствія. Окончи онъ курсъ, какъ подобало благонамѣренному и благовоспитанному юношѣ, Островскій попалъ бы въ гражданскую или уголовную палату или въ какое-нибудь правительственное учрежденіе, обратился бы въ чиновника и, Богъ знаетъ, всплылъ ли бы его талантъ, составляющій теперь гордость русской литературы. Но очутившись чиновникомъ Сиротскаго Суда, гдѣ творились величайшія безчинства, будущій драматургъ имѣлъ возможность вблизи увидѣть, всякаго рода умственные и нравственные отбросы человѣчества. Тамъ опекуны, вносившіе опредѣленную лепту столоначальникамъ и высшимъ чинамъ, часто до послѣдней нитки обирали опекаемыхъ. Туда же стекались и обобранные, ища защиты и уходившіе безъ удовлетворенія. Одинъ жаргонъ, на которомъ велись тамъ разговоры, былъ

для Островскаго тѣмъ истиннымъ кладеземъ, изъ котораго онъ черпалъ потомъ свои дивные народные афоризмы и словечки. Развѣ можетъ выдумать одинъ человѣкъ то, что появляется въ мозгу цѣлаго народа, притомъ народа молодого, непосредственнаго и отъ природы надѣленнаго злымъ и зажигательнымъ юморомъ и сарказмомъ. Отличавшійся необыкновенною чистотой души, Александръ Николаевичъ, конечно, не былъ въ числѣ чиновниковъ, выходившихъ съ просителями въ прихожую и тамъ, подъ шумокъ, получавшихъ отъ нихъ мзду. Тѣмъ трагикомичнѣе было его положеніе. Получая шесть рублей въ мѣсяцъ жалованья и совершая ежедневно чуть не четырехверстную прогулку на службу и обратно и встрѣчая въ окнахъ лавокъ всевозможные соблазны, молодой человѣкъ ощущалъ, конечно, муки тантала и вѣроятно не разъ говаривалъ: «недаромъ меня товарищи называютъ дуракомъ. Дѣлать бы мнѣ то, что дѣлаютъ они, и не ходилъ бы я съ пустымъ карманомъ».

Да, тяжела эта ноша: честь, самолюбіе, долгъ.

Воспоминая былое, Островскій самъ нерѣдко зло подшучивалъ надъ собой.

— Не будь я въ такой передрягѣ, пожалуй, не написалъ бы «Доходнаго мѣста».

Александръ Николаевичъ рѣдко откровенничалъ, но если говорилъ, то каждое его слово дышало правдой. Отъ нея онъ только отступалъ тогда, когда къ нему приступали назойливые люди, отъ которыхъ только и можно было отдѣлаться политиканствомъ.

Съ большимъ одушевленіемъ воспоминалъ онъ свои первые литературные шаги, а особенно отзывъ профессора Шевырева о его одноактныхъ сценахъ «Семейная картина». И, въ самомъ дѣлѣ, какъ не закружиться было головѣ, когда бывшему студенту, удаленному изъ университета за «непонятіе наукъ» и чиновнику Сиротскаго Суда, получавшему шесть рублей въ мѣсяцъ жалованья, предрѣкалъ славу одинъ изъ самыхъ выдающихся профессоровъ, другъ Гоголя:

— Работайте, у васъ большой талантъ.

При этомъ воспоминаніи лицо Александра Николаевича озарялось какой то особенной улыбкой, въ которой отражались умъ и безконечная доброта, отравленная желчью.

Это объяснялось тѣмъ, что одобреніе литераторовъ шло въ разрѣзъ съ дѣйствіями начальства и «сильныхъ міра сего», такъ какъ его комедія «Свои люди сочтемся» по ходатайству московскихъ именитыхъ купцовъ и по представленію генералъ-губернатора графа Закревскаго, не только была не разрѣшена для сцены, но и самъ авторъ, какъ неблагонадежный человѣкъ, отданъ былъ подъ надзоръ полиціи.

Разсказывалъ Александръ Николаевичъ объ той эпохѣ своей дѣятельности съ такимъ комизмомъ, что нельзя было не смѣяться. Въ этихъ разсказахъ сквозило иногда понятное тщеславіе, такъ какъ онъ, маленькій безсвѣтный человѣкъ, являлся бичемъ и грозой цѣлаго сословія. Если Вольтеръ, насмѣшкой, погасилъ костры инквизиціи, а Бомарше взбаламутилъ французское общество, то и Островскій бросилъ лучъ свѣта въ темное царство. Разные Китъ Китычи этого не могли простить. Считавшіе его комедію издѣвательствомъ и пасквилемъ, они забывали, что гони природу въ дверь, а она выйдетъ въ окно. Имъ не могло и въ голову придти, что этотъ «мальчишка» силою своего могучаго пера сломаетъ желѣзныя цѣпи и тяжелые засовы воротъ, представлявшихъ собой нерѣдко подобіе остроговъ, что ѣдкая сатира сумѣетъ дать цѣну тяжелымъ золотымъ медалямъ, висѣвшимъ на груди изверговъ и грабителей, и освѣтить область, гдѣ не было ни чести, ни стыда, ни совѣсти, а царили произволъ и насиліе.

Незабвенная фраза купца Большого, сказавшаго про дочь въ пьесѣ «Свои люди сочтемся»: «хочу съ кашей ѣмъ, хочу масло пахтаю», осталось яркимъ выраженіемъ времени, когда Островскій явился разрушителемъ оковъ старины, той старины, о которой до сихъ поръ ограниченные люди вспоминаютъ со вздохомъ сожалѣнія. Да, въ то время жизнь для однихъ была разливаннымъ моремъ, для другихъ же неизсякаемой мукой.

Въ первомъ отрывкѣ нашихъ воспоминаній мы очертили внѣшнія условія жизни Островскаго и изложили, такъ сказать, литературно-теа-

тральный формулярный списокъ его жизни [1]). Теперь, напротивъ, мы оставили въ сторонѣ все внѣшнее и постараемся ознакомить читателя съ сужденіями, мыслями, а иногда и чувствами, которыя невольно прорывались у этого замѣчательнаго человѣка. Мы, конечно, не можемъ оглашать всего, такъ какъ многія лица до сихъ поръ еще существуютъ.

Съ Островскимъ повторялась обычная исторія. Тѣ, отъ которыхъ онъ находился въ зависимости и кто могъ вредить ему, высказывали явное и тайное недоброжелательство. Имъ казалось, что Островскій зазнался и смотритъ на нихъ свысока. Это можетъ быть было и такъ, но мотивы, отталкивавшіе его отъ нихъ, были совершенно другіе. Александръ Николаевичъ не выносилъ тупости, нравственнаго убожества и лжи.

— Это все янусы, говорилъ онъ. На одну сторону повернешь—пошлость, а на другую—подлость.

Выслушивая разсказы о всемъ прожитомъ имъ, невольно приходилось удивляться, какъ жизненная трепка, которой подвергался великій художникъ, не искалѣчила его натуры. Если порой и слышалась въ его рѣчи желчь, то она покрывалась неисчерпаемымъ благодушіемъ. Онъ какъ бы съ состраданіемъ относился къ своимъ врагамъ и говорилъ:

— Не вѣдаютъ, что творятъ, а что не краснѣютъ, то у толстокожихъ румянецъ не покажется.

Островскій, несмотря на свои литературные успѣхи, долго оставался какъ бы въ тѣни и имя его не прогремѣло бы, если бы Добролюбовъ не явился его Баяномъ.

Авторъ «Грозы» до конца дней своихъ былъ чуткимъ къ тому, что о немъ писалось, хотя и старался показывать, что порицанія нисколько не волнуютъ его.

Разъ я прихожу къ нему послѣ перваго представленія его пьесы, вижу на письменномъ столѣ лежитъ газета. Увидя меня, онъ пощелкалъ пальцами по бумагѣ и съ улыбкой проговорилъ:

---

[1]) См. Ежегодникъ Имп. Театровъ 1909, IV, 1—16.

— Изругали! И какъ еще, съ трескомъ.

— Охота вамъ обращать вниманіе? Вы должны быть выше рецензентской болтовни.

— Меня возмущаетъ несправедливость. Если собрать все, что обо мнѣ писали до появленія статей Добролюбова, то хоть бросай перо. И кто только не ругалъ меня? Даже Писаревъ обозвалъ идіотомъ. Отъ ругани не избавится ни одинъ драматургъ, потому успѣхъ сценическаго дѣятеля заманчивъ и вызываетъ зависть. Романъ или повѣсть прочтетъ интеллигенція, критика появится для интеллигенціи и все закончится въ своемъ кругу. Сцена другое дѣло. Авторъ бросаетъ мысли въ народъ, въ чуткій элементъ, и то, что простые люди услышатъ, разнесется далеко, далеко. А внѣшній восторгъ, а крики, а оваціи, отъ нихъ хоть у кого закружится голова. Въ особенности соблазнительны деньги, которыя зарабатываетъ драматургъ, и счастливцу это не прощается. Зависть всюду кишитъ, а въ такихъ случаяхъ она принимаетъ гигантскіе размѣры; нерѣдко друзья перестаютъ быть друзьями и начинаютъ смотрѣть на драматурга, какъ на человѣка, которому везетъ не по заслугамъ. Невозможно!

И это пресловутое слово «невозможно» онъ по обыкновенію произнесъ съ особеннымъ усиліемъ. Послѣ сказаннаго неудивительно, что Островскій даже съ нѣжностью относился къ людямъ, искренно ему расположеннымъ.

Въ Москвѣ, въ числѣ немногихъ другихъ лицъ, пользовался его особеннымъ расположеніемъ покойный Н. И. Музиль. Это былъ очень умный, способный, тактичный, привѣтливый человѣкъ, умѣвшій своею ласковостью располагать къ себѣ всѣхъ. Какъ актеръ, онъ былъ средняго дарованія, не лишенный веселости, что для сцены очень пріятное качество.

Николай Игнатьевичъ ясно сознавалъ, что заслужить симпатіи такого большаго человѣка, какъ Островскій, лестно, и артистъ такъ овладѣлъ душой автора, что ни одна его пьеса не только не появлялась безъ участія Музиля, но всѣ они шли въ бенефисъ артиста, причемъ онъ иногда игралъ и неподходящую роль. Островскому кололи глаза его пристрастіемъ, но

онъ не обращалъ никакого вниманія на подобное замѣчаніе и не измѣнялъ своихъ отношеній къ любимцу.

Былъ у него и другой фаворитъ, къ которому онъ относился еще съ большею любовью и тоже давалъ въ своихъ пьесахъ также несоотвѣтствующія роли и поэтому пьесы съ его участіемъ шлепались, но Александръ Николаевичъ только нѣкоторое время дулся, а потомъ все шло по старому. Деликатность этого человѣка была такъ велика, что никакія неудачи не могли измѣнить его чувствъ.

Въ Петербургѣ у него тоже былъ подобный лиходѣй—Ф. А. Бурдинъ, буквально благоговѣвшій передъ авторомъ «Бѣдность не порокъ».

Имѣвшій значительныя средства, Федоръ Алексѣевичъ въ каждый пріѣздъ своего кумира устраивалъ головокружительные банкеты. Такое внѣшнее расположеніе еще больше скрѣпляло интимную связь актера съ авторомъ, и роли въ его пьесахъ, какъ изъ рога изобилія, сыпались на мало даровитаго исполнителя.

Какъ то разъ бесѣдуя съ Островскимъ, я неосторожно задѣлъ этотъ вопросъ. Александръ Николаевичъ не только обидѣлся, но даже разсердился.

— Невозможно!—проговорилъ онъ порывисто, скрестивъ руки и опустивъ голову въ плечи. Зачѣмъ вы повторяете то, что люди говорятъ?

Я сконфузился.

— Извините, я не зналъ, что моя фраза можетъ раздражить васъ.

— Зная меня, вы не должны предполагать, что я могу поступать неосмотрительно. У насъ существуютъ системы бенефисовъ, каждую недѣлю идетъ новая пьеса. Всѣ знаютъ, что не за заслуги часто бенефисы даются, а за угодливость начальству, но это еще полъбѣды, а бѣда въ томъ, что каждый бенефиціантъ ищетъ для своихъ театральныхъ именинъ не пьесу, а хорошую роль, т. е. возможность хоть разъ въ году сыграть что нибудь замѣтное. Зачѣмъ же имъ литературная пьеса? Многіе изъ подобныхъ бенефиціантовъ даже и не понимаютъ, что такое литературность. Ему проорать бы четыре акта благимъ матомъ или проходить колесомъ по сценѣ и довольно. Раекъ станетъ свирѣпствовать, въ театрѣ будетъ стоять

гамъ—это ли не успѣхъ, а ему этого только и нужно. Николай Игнатьевичъ, какъ человѣкъ образованный, не подходитъ подъ общій уровень. Ставя въ бенефисъ мои пьесы, онъ не только играетъ второстепенныя, но третьестепенныя роли и, такимъ образомъ, пьеса идетъ и даетъ мнѣ заработокъ, про Бурдина и говорить нечего. Петербургъ рѣшительно не хотѣлъ признать театра изъ народнаго быта. Купцы, съ ихъ простонароднымъ жаргономъ, рѣзали уши петербургскому обществу и пьесу «Не въ свои сани не садись» не хотѣли ставить. Помогли мнѣ только энергія и знакомство Федора Алексѣевича. Какъ образованный и зажиточный человѣкъ, пивавшій съ сильными міра сего много разъ шампанское, могъ повліять на кого нужно и пьеса была поставлена. Бурдинъ же, игравшій Бородкина, превзошелъ себя и пьеса понравилась, но не всѣмъ. Нѣкоторые утверждали, что никому не интересно, какъ живутъ въ своихъ углахъ купцы и что они дѣлаютъ; другіе же ликовали, что повѣяло на сценѣ русскимъ духомъ. Какъ же мнѣ не цѣнить Бурдина, какъ своего піонера, не боявшагося даже такихъ сильныхъ людей, какъ любимца петербургской публики актера Максимова, который во время представленія пьесы зажималъ носъ и съ гримасой говорилъ: Сермягой пахнетъ! Это нужно было пережить, перестрадать, а ничто не связываетъ такъ людей, какъ страданіе.

Проговоривши это, Островскій добродушно улыбнулся и любовно обратился ко мнѣ:

— Не сердитесь, что я рѣзко отвѣтилъ вамъ—наболѣло!

Вспоминая былое и перебирая наброски, сохранившіеся у меня въ портфелѣ, я невольно вспоминалъ чудныя минуты, проведенныя мною въ кабинетѣ Островскаго, невольно мнѣ приходитъ на память фраза того же Бурдина, помѣщенная въ одномъ изъ напечатанныхъ имъ писемъ къ Островскому; въ немъ Федоръ Алексѣевичъ упрекаетъ стараго друга въ охлажденіи, усматривая причину въ томъ, что у него завелся «Невѣжинъ». Этотъ забавный упрекъ невольно вскрылъ то искреннее чувство, которое питалъ ко мнѣ Островскій, чѣмъ до сихъ поръ я горжусь.

Совсѣмъ иныя отношенія у Островскаго къ другому своему сот-

руднику Николаю Яковлевичу Соловьеву. Правда, самое сближеніе ихъ произошло при исключительныхъ обстоятельствахъ.

Какъ извѣстно, Островскій отыскалъ Соловьева, когда тотъ очутился послушникомъ въ одномъ изъ монастырей.

Мы не въ правѣ и не будемъ касаться того, что привело будущаго писателя въ монастырь, а отмѣтимъ только то, что Александръ Николаевичъ, прослышавъ, что у этого послушника есть пьеса, извлекъ его изъ монастыря, помѣстилъ на время у себя, переработалъ найденные листки и въ русской литературѣ появилась новая пьеса, подъ названіемъ «Счастливый день».

Видя къ себѣ сердечное отношеніе Островскаго, я не могъ не интересоваться, какъ относится онъ къ другому своему сотруднику.

— Прежде чѣмъ отвѣтить, я дамъ вамъ прочесть манускриптъ «Женитьбы Бѣлугина», по которому сдѣлана пьеса.

Я съ большимъ интересомъ прочелъ рукопись. Тѣмъ болѣе съ большимъ интересомъ, что въ обществѣ ходили толки, что Островскій не только испортилъ, но извратилъ работу Соловьева. И что же я увидѣлъ? Потуги диллетанта, писаніе малообразованнаго человѣка, старавшагося разрѣшить труднѣйшія человѣческія отношенія. Пьеса была написана не литературнымъ языкомъ, а главное, она была скучна. Подъ перомъ Островскаго всѣ дефекты исчезли и «Женитьба Бѣлугина», какъ комедія нравовъ, шедевръ и до сихъ поръ не сходитъ съ подмостковъ театровъ. Возвращая рукопись, я не могъ не отмѣтить, что пьесу нельзя узнать.

— Важно не это, а то, что при переработкѣ Николай Яковлевичъ не принималъ никакого участія. Онъ безспорно даровитый человѣкъ, но это дарованіе своеобразно; оно совершенно не культивировано и окутано громадой чего-то ненужнаго, что приходилось счищать, чтобъ добраться до зерна. Я пробовалъ призывать Соловьева для совѣщанія, но раскаялся. Своими рѣчами онъ приводилъ меня въ ужасъ. «Помилуйте, говорилъ я ему, да у васъ совсѣмъ другое написано, а то, что вы теперь замѣчаете, совсѣмъ не подходящее къ дѣлу. Трактуетъ о чемъ-то хорошо только сов-

сѣмъ изъ другой оперы. Помаялся я, помаялся, наконецъ пересталъ звать его къ себѣ и всю обузу вынесъ на своихъ плечахъ. А когда пьеса была сыграна и имѣла успѣхъ, тогда онъ, какъ шальной, обнималъ меня.

— Неужели-же со всѣми пьесами Соловьева вамъ пришлось такъ возиться?

— Да, не меньше. Меня обвиняли, что я вношу въ пьесы порнографическій элементъ. Такъ въ этомъ я не виноватъ. Николай Яковлевичъ намѣтилъ личность, а развѣ господъ Ашметьевыхъ влечетъ къ женщинамъ что иное, кромѣ половыхъ чувствъ. А Варя? Соловьевъ хотѣлъ отмѣтить у нея качество дикарки тѣмъ, что она способна была, какъ къ любовнымъ шалостямъ, такъ и къ религіознымъ настроеніямъ; можетъ быть такъ и бываетъ, но со сцены это покажется фарсомъ. Представьте себѣ клоуна, который ни съ того, ни съ сего станетъ посрединѣ цирка на колѣни и начнетъ молиться Богу, но не для возбужденія смѣха, а въ серьезъ. Конечно, такого субъекта немедленно отправили бы въ сумасшедшій домъ. Такъ и я не нашелъ никакой возможности установить у Вари мистическій порывъ. Оставалось одно — уничтожить всякую религіозность, что я и сдѣлалъ, а меня упрекали, что я извратилъ идею пьесы.

— А какъ отнесся къ этому Соловьевъ?

— Что онъ думалъ и чувствовалъ, я не знаю, а когда «Дикарка» имѣла успѣхъ, былъ въ восторгѣ. Потомъ мнѣ сообщили, что онъ порицалъ меня, но я понялъ, что въ этомъ сказывалось его задѣтое самолюбіе.

Вслѣдъ за этимъ появилась пьеса «Свѣтитъ, да не грѣетъ», написанная Соловьевымъ въ сотрудничествѣ съ Островскимъ.

Раньше этого шла комедія «На порогѣ къ дѣлу». Въ этой пьесѣ видна была рука Александра Николаевича. Но онъ только «поправилъ» ее и произведеніе осталось единоличною собственностью Николая Яковлевича.

Успѣхи вскружили ему голову, и онъ такъ возгордился, что рѣшилъ отойти отъ Островскаго и работать самостоятельно, что откровенно и высказалъ своему патрону. Александръ Николаевичъ отнесся къ этому заявленію совершенно спокойно и выразилъ даже удовольствіе, что его бывшій сотруд-

никъ настолько окрѣпъ, что можетъ работать безъ него, но я, какъ читавшій рукописи «Женитьбы Бѣлугина» и «Дикарки», зналъ, что у Соловьева не хватитъ силъ одному идти съ такимъ же блескомъ, какъ онъ шелъ при участіи Островскаго.

Однако, сотрудничество распалось: Николай Яковлевичъ написалъ комедію подъ названіемъ «Прославились» и предъявилъ Островскому, чтобы онъ высказалъ о ней свое мнѣніе. Свиданіе ихъ и объясненіе происходило при мнѣ въ Петербургѣ на Мойкѣ въ квартирѣ брата Островскаго, Михаила Николаевича, члена Государственнаго Совѣта, ставшаго впослѣдствіи министромъ государственныхъ имуществъ. Жаль было смотрѣть на Соловьева, которому пришлось выслушать далеко не лестные отзывы о его работѣ.

— Не думайте, Николай Яковлевичъ, что я говорю вамъ это потому, что мы разошлись. Теперь, конечно, я уже не возьму для переработки пьесу вашу, но сказать правду, считаю своимъ долгомъ и говорю, что послѣ тѣхъ работъ, съ которыми вы выступали на сценѣ, съ такой, какъ эта, вамъ выступать стыдно. Это не пьеса, а фарсъ, достойный пера Крылова въ соединеніи съ Лейкинымъ и я почувствую неловкость, когда лицо, близко стоявшее ко мнѣ, будетъ не только обругано, а осмѣяно. Чтобы провѣрить себя, я далъ прочесть вашу рукопись брату Мишѣ. Спросите его.

Михаилъ Николаевичъ, бывшій тутъ же, со свойственной ему дипломатичностью, подтвердилъ сказанное, добавивъ, что это будетъ маленькимъ литературнымъ самоубійствомъ.

Но Соловьевъ, нуждавшійся въ деньгахъ, не внялъ доброму совѣту; пьеса была поставлена и съ трескомъ шлепнулась. Это паденіе было началомъ послѣдующихъ неудачъ его самостоятельной дѣятельности.

Послѣ «Прославились» была написана имъ драма «Медовый мѣсяцъ», которую постигла та же участь. Потомъ появился «Разладъ», также не имѣвшій успѣха. Такъ закончилъ свою дѣятельность человѣкъ, для котораго случай явился добрымъ геніемъ или, вѣрнѣе, лучемъ, который погасъ послѣ того, какъ зазнавшійся писатель, не расчитавъ своихъ силъ, свернулъ съ прямой дороги.

По поводу «Медоваго мѣсяца» мнѣ пришлось бесѣдовать съ Островскимъ.

— Ахъ, что можно было сдѣлать изъ этого матеріала!—сказалъ онъ. Какой чудный сюжетъ. Но Соловьевъ остался вѣренъ себѣ. Потуги большія и намеки прекрасные, но не ему было справиться съ широкой задачей. Но развѣ онъ одинъ такой? Если бы вы знали, какая возня была мнѣ съ Гедеоновымъ [1]).

— Я не разъ удивлялся, какъ вы могли сойтись съ такимъ лицомъ.

— Это и для меня было неожиданностью. Вдругъ получаю письмо: «имѣю сдѣлать вамъ очень щекотливое и серьезное предложеніе». Я смутился. Какое Гедеоновъ можетъ мнѣ сдѣлать предложеніе. Ужъ не хочетъ-ли дать мнѣ служебное мѣсто? Съ такимъ недоумѣніемъ я отправился въ Петербургъ и представился ему.

Оказалось, что генералъ написалъ хронику «Василиса Мелентьева» и призвалъ меня, чтобы я переработалъ сюжетъ и придалъ пьесѣ литературную форму. Я, конечно, не могъ отказаться и вотъ тутъ то началась для меня пытка. Гедеоновъ, какъ директоръ театра, считалъ себя непогрѣшимымъ и вознамѣрился невинность соблюсти и капиталъ пріобрѣсти; другими словами, чтобы я сдѣлалъ все такъ, какъ будто бы это принадлежитъ ему. Онъ не понялъ, что учебники, дающіе матеріалъ,—только скелетъ для художественнаго произведенія. Что исторія—оболочка для художника, а суть—въ развитіи характеровъ и психологіи. Но мои слова и убѣжденія только раздражали сановника, и я, прежде чѣмъ добиться чего нибудь, не мало испортилъ крови. Да, это была возня почище, чѣмъ съ Соловьевымъ. Но все-таки съ генераломъ я разстался въ самыхъ лучшихъ отношеніяхъ.

Островскаго обвиняли за то, что онъ бралъ готовыя пьесы, дѣлалъ въ нихъ незначительныя перемѣны и получалъ половину гонорара. Отношенія его къ Соловьеву ясно показали мнѣ, что это обвиненіе было голословно. Конечно, въ чужое творчество вторгаться трудно, но обращать вниманіе только на технику и на сценичность... такая работа не можетъ

---

[1]) Степанъ Александровичъ, быв. директоръ Эрмитажа и Императ. Театровъ (1816—1877). Кромѣ «Василисы Мелентьевны», написалъ трагедію «Смерть Ляпунова» и программу оперы-балетъ «Княжна Млада». *Прим. ред.*

удовлетворить и Островскій, прежде чѣмъ рѣшаться на поправки, съ величайшей деликатностью подходилъ къ автору съ своимъ мнѣніемъ. Я испыталъ это на себѣ, когда мы «перефасонивали», какъ подшучивалъ Островскій, мою комедію «Блажь». Передѣлывать ее было не легко, потому что, по цензурнымъ требованіямъ, приходилось, вмѣсто матери, вставлять въ пьесу сестру отъ перваго брака отца. Этимъ искажалась идея, между дѣйствующими лицами возникали новыя отношенія и должны были измѣняться самыя сцены. Тутъ то Островскій, забывая горделивое положеніе патрона, безъ стѣсненія сказалъ:

— Эти лица ближе вамъ, чѣмъ мнѣ; набросайте-ка сцену въ подходящемъ духѣ, а потомъ разберемся.

За все время работы между нами не произошло ни одного столкновенія; какъ я, такъ и онъ понимали, что содержаніе пьесы тускнѣетъ, приходилось покоряться тяжелому режиму, бывшему въ печати, но все-таки, мы сдѣлали переработку настолько удовлетворительно, что Салтыковъ-Щедринъ напечаталъ «Блажь» въ «Отечественныхъ Запискахъ», заплативъ намъ по триста рублей за актъ.

Одновременно съ трудами, по сотрудничеству, Александръ Николаевичъ трудился надъ своими собственными произведеніями.

Эта эпоха его дѣятельности, по духу творчества, рѣзко отдѣлялась отъ прошлаго. Прежде онъ былъ сатирикомъ-художникомъ, въ послѣдніе же годы своей дѣятельности сталъ задѣвать и гражданскія несовершенства страны. Въ его время добиться развода было подвигомъ, поэтому мужу или женѣ подчасъ приходилось прибѣгать къ самымъ недостойнымъ уловкамъ, коробившимъ щепетильныхъ людей. Въ этомъ духѣ написана имъ комедія «Красавецъ мужчина»; въ ней есть очень рискованная сцена, во время которой являются лжесвидѣтели измѣны. Теперь такой пассажъ показался бы только пикантнымъ, тогда же автора обвиняли въ цинизмѣ, развращенности и жестоко осуждали, особенно въ Москвѣ, гдѣ лицемѣріе симулировало за добродѣтель; въ Петербургѣ же къ пьесѣ отнеслись снисходительнѣе.

Когда же Александръ Николаевичъ читалъ намъ пьесу у себя дома, то большинство слушателей не нашло въ «Красавцѣ мужчинѣ» ничего шокирующаго. Правда, было нѣсколько скептиковъ, которые, зная московскую публику, предсказывали неуспѣхъ, но противъ такихъ опасеній возставали актеры Писаревъ и Андреевъ Бурлакъ, горячіе почитатели Островскаго.

— Пьеса хорошая, замѣтилъ Бурлакъ, обращаясь къ Александру Николаевичу, только намъ отъ нея пользы мало. Не пишете больше простыхъ людей, а принялись за интеллигенцію, намъ эта сфера мало подходитъ.

— Да вамъ развѣ не все равно, какой авторъ и какая сфера, одинаково будете играть не то, что написано, а говорить то, что въ голову придетъ.

— Т. е. это какъ же такъ?

— Помните, когда вы спросили меня въ театрѣ Солодовникова о вашей игрѣ Счастливцева, то я отказался судить, потому что вы не сказали ни одного слова изъ текста, а стало быть играли не мою пьесу, а свою собственную.

— Какой вы злопамятный! Но если бъ вы знали, что случилось на дняхъ, заговорили бы другое.

— Что-жъ такое случилось?

— Игралъ я Подхалюзина. Послѣ послѣдняго акта подходитъ ко мнѣ суфлеръ съ претензіей: «что, говоритъ, Василій Николаевичъ, вы дѣлаете со мной? Черезъ васъ я въ люди вышелъ, а теперь долженъ пропасть. Скажутъ, ужъ если Бурлакъ сталъ роли учить, стало быть, суфлера надо устранить, а у меня семейство».

Всѣ присутствующіе разсмѣялись.

Бурлакъ продолжалъ шутовски:

— Вамъ, господа, хорошо смѣяться, а каково мнѣ напраснину терпѣть! Слышали, какую Александръ Николаевичъ пулю отлилъ? Вамъ, говоритъ, все равно кого ни играть, его ли пьесы или кого другого. Этакъ, пожалуй, и до Виктора Крылова можно дойти.

«Красавецъ мужчина» дѣйствительно успѣха не имѣлъ, но въ этомъ виноватъ былъ самъ Островскій, отдавшій главную роль очень талантли-

вому актеру М. П. Садовскому, ни съ какой стороны не подходившему къ изображаемому лицу. У артиста было очень умное лицо, о красотѣ же не могло быть и рѣчи, а между тѣмъ на этомъ качествѣ зиждилась пьеса; Садовскій, какъ бытовой актеръ, никогда не отличался изящными манерами, безъ этого же обаяніе лица падало. Но Островскій такъ тѣсно былъ связанъ съ семействомъ покойнаго Прова Михайловича, что при всякомъ случаѣ старался выказать свое безпредѣльное расположеніе сыну его, своему крестнику.

И много разъ ему приходилось страдать за свою доброту, но ни одинъ актеръ не считалъ себя виноватымъ, а утверждалъ, что изъ роли ничего нельзя было сдѣлать.

Островскій зналъ объ этомъ, но никогда не высказывалъ, что до него дошли толки и даже оправдывалъ говорившихъ.

— Актерамъ надо прощать, потому они всѣ ведутъ ненормальную жизнь. Сколько каждому изъ нихъ приходится выучить ролей, т. е. набить себѣ голову чужими мыслями, словами, еще чаще выражать чужія чувства. А зависть, интриги, клевета... въ концѣ концовъ, ему такъ очертѣютъ люди, что онъ никого не любитъ, кромѣ себя, да и себя то любитъ ли? Потому нельзя же назвать любовью то, когда люди не дорожатъ семьями, а сходятся и расходятся, не имѣя подлѣ себя постояннаго вѣрнаго друга. Устоевъ ни у кого нѣтъ, а безъ этого якоря можно сдѣлать и сказать что угодно. Поэтому то на нихъ и нельзя сердиться.

Отличительной чертой Островскаго была осторожность. Только человѣкъ, пользовавшійся его довѣріемъ и расположеніемъ, могъ видѣть Островскаго такимъ, какимъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ.

Онъ презиралъ хищниковъ, а поэтому презиралъ плагіаторовъ, во главѣ которыхъ стоялъ передѣлыватель Крыловъ. Когда становилось извѣстнымъ, что онъ написалъ «новую пьесу», то Островскій спрашивалъ:

— У кого стяжалъ?

О томъ, что у кого нибудь взята, никто не сомнѣвался, только доискивались у кого?

При этомъ воспоминается одинъ забавный случай, происшедшій между плагіаторомъ пьесы «на законномъ основаніи» и секретаремъ Общества Рус. Др. Пис. Владиміромъ Ивановичемъ Родиславскимъ.

Приходитъ къ нему Крыловъ получить разсчетный листъ на гонораръ и видитъ, что пьеса «На хлѣбахъ изъ милости» причислена къ передѣлкѣ.

— Это неправильно. Пьеса оригинальная.

На это Родиславскій не возразилъ, но отодвинулъ ящикъ своего письменнаго стола, вынулъ оттуда экземпляръ на нѣмецкомъ языкѣ и спокойно замѣтилъ:

— Оригиналъ то вотъ, а это передѣлка.

Тутъ Крыловъ, видя, что пойманъ на мѣстѣ преступленія, долженъ былъ ретироваться.

Этотъ случай не угомонилъ Крылова, и онъ по прошествіи нѣкотораго времени явился къ Островскому убѣждать его, чтобъ съ передѣлывателей не взыскивали въ пользу общества больше, чѣмъ съ оригинальныхъ произведеній. Сначала Александръ Николаевичъ молчалъ и иронически улыбался, но потомъ не выдержалъ и горячо спросилъ:

— На какихъ же соображеніяхъ вы считаете передѣлку равносильной самостоятельному творчеству?

— Потому что передѣлка не переводъ, а тоже своего рода творчество.

— Невозможно! Авторъ задается извѣстной идеей, дѣлаетъ схему пьесы, потомъ сценарій ее, затѣмъ разрабатываетъ положенія и типы. Чтобъ это выполнить, нужно имѣть хоть маленькій талантъ и много потрудиться. Что же продѣлываютъ передѣлыватели! Одни берутъ бытовое произведеніе, измѣняютъ мѣсто дѣйствія и переименовываютъ дѣйствующихъ лицъ. Такъ развѣ мудрено Фридриха назвать Федоромъ, а Жоржа Егоромъ или Клотильду перекрестить въ Екатерину? Это можетъ сдѣлать всякій протоколистъ изъ участка; написать же пьесу—дѣло мудреное. Передѣлыватели не пытаются создать что нибудь свое, а запускаютъ руку въ чужое добро. Вы, конечно, думаете не такъ, потому что сами занимаетесь

тѣмъ же, но я не только не могу быть ходатаемъ за подобное творчество, но открыто высказываю ему полное порицаніе.

Я сидѣлъ въ сторонкѣ и съ любопытствомъ смотрѣлъ на лицо Крылова, котораго такъ безпощадно бичевалъ Островскій, но къ Виктору Александровичу можно было приложить извѣстныя фразы: «и на челѣ его высокомъ не отразилось ничего». Онъ безстрастно не сморгнулъ глазомъ, слушалъ Александра Николаевича, потомъ развязно заговорилъ.

— Лучше хорошо передѣлать пьесу, чѣмъ написать скверно оригинальную. Шекспира никто не обливаетъ грязью и не бросаетъ каменьями, а между тѣмъ, онъ не придумалъ ни одного своего сюжета, а разрабатывалъ легенды и новеллы, написанныя другими.

При этихъ словахъ Островскій всталъ съ мѣста и произнесъ свое традиціонное:

— Невозможно! Если ужъ дѣло дошло до того, что вы сопоставляете ваше кропаніе съ трудами великаго англичанина, то дальше этого идти я считаю лишнимъ и возражать вамъ не буду; что же касается уменьшенія вычета съ васъ, то подайте заявленіе въ комитетъ, онъ въ свою очередь сдѣлаетъ докладъ общему собранію, а какъ оно рѣшитъ—дѣло его.

— Порядокъ я и самъ знаю, но къ вамъ пришелъ, надѣясь у васъ найти справедливость и просить, чтобъ вы оказали извѣстное давленіе.

— Потому то я и не буду за васъ, что хочу быть справедливымъ, а поэтому не буду защищать передѣлокъ.

Крыловъ пустился доказывать, сколько онъ своими работами принесъ матерьяльной пользы обществу, но хозяинъ не возражалъ ему и афропированный гость, сухо простившись, ушелъ.

Вотъ съ какими, до очевидности нелѣпыми, проектами приходилось воевать Островскому.

Но его еще болѣе волновало то, что продѣлывателями были нѣкоторые литературные корифеи.

А. А. Потѣхинъ, не бывшій раньше никогда въ фаворѣ у дирекціи, получивъ мѣсто начальника репертуара Императорскихъ театровъ, сначала

распоряжался въ Петербургѣ и Москвѣ, переѣзжая изъ одной столицы въ другую. Это найдено было неудобнымъ и Алексѣй Антипычъ остался главаремъ на берегахъ Невы.

Это были все комическіе элементы театральной жизни. Гораздо болѣе дѣятельность Потѣхина, назначенію котораго много способствовалъ Островскій, производила тяжелое впечатлѣніе.

— Ну и удралъ же я штуку! Нашелъ за кого просить. Какъ посмотришь, что онъ дѣлаетъ, такъ и стыдно станетъ. Алексѣй Антипычъ повытаскалъ всѣ свои забытыя пьесы и ну ихъ ставить. Это называется своя рука владыка. Такъ этимъ онъ принижаетъ въ глазахъ публики литературную корпорацію. Я намекнулъ ему на это обстоятельство, такъ онъ словно и не слышитъ. Но еще хуже онъ ведетъ себя какъ начальникъ. Говорятъ, въ труппѣ идутъ страшныя непріятности. Потѣхинъ долго не удержится и не кончить ему добромъ.

Въ извѣстной мѣрѣ это предсказаніе сбылось и хотя Алексѣю Антипычу дана была пенсія въ двѣ тысячи рублей въ годъ, но этому никто не удивился, такъ какъ въ эту пору въ Императорскихъ театрахъ пенсіи раздавались довольно щедро.

Этимъ благомъ пользовались состоявшіе на службѣ. Кто же къ этому міру прикасался своими трудами, тѣ были совершенно устранены отъ всякихъ благъ матеріальныхъ. Это испытывалъ на себѣ и самъ Островскій.

Написалъ онъ пьесу «Невольницы», съ нѣсколько рискованно-эротическимъ оттѣнкомъ. Но что такое этотъ оттѣнокъ въ прошломъ въ сравненіи съ тѣмъ, что пишутъ теперь? Тамъ молодая женщина увлеклась приказчикомъ, неотступно преслѣдуетъ его и даже дѣлится впечатлѣніями со своей подругой, которая на это съ цинизмомъ отвѣчаетъ:

— Любовь! Это будетъ тебѣ дорого стоить.

— Я люблю платонически.

— Платонически? Это обойдется еще дороже.

Думала ли публика, возмущавшаяся такими невинными вольностями.

что ей придется дожить до такого времени, когда будутъ выдвигать на середину сцены двуспальную кровать, на которую улягутся мужчина и женщина («Подъ звуки Шопена»). Но тогда стыдочекъ еще существовалъ и сдержанность для писателей считалась обязательной, а также и для актеровъ, что доказала одна артистка, отказавшись играть въ «Невольницѣ» Это не только оскорбило, но поразило Островскаго.

— Вотъ они друзья! Въ глаза говоритъ однѣ ласковыя рѣчи, а о средствахъ къ жизни автора и не думаетъ. Будетъ ли мнѣ съ чѣмъ кухарку послать въ Охотный рядъ, не ея дѣло. А вѣдь авторъ прежде всего человѣкъ. Артисты и артистки скоро забываютъ, кому они обязаны своими успѣхами. Можетъ быть, отказавшаяся думаетъ, что я буду ее утруждать письменными просьбами, или самъ пріѣду кланяться, такъ очень ошибается. Лучше перетерплю.

Интересно то, что та же пьеса послѣ смерти Островскаго была поставлена на Александринской сценѣ и въ ней играла таже самая артистка, которая отказалась играть при жизни автора. Она пожинала лавры, блистая на сценѣ и въ обществѣ, а авторъ отъ обидъ и оскорбленій сидѣлъ, укрывшись отъ людей, въ своемъ кабинетѣ и угнетаемый условіями жизни, терялъ свои физическія силы. Что касается памятника тому же творцу любимыхъ пьесъ, то это другое дѣло! Мы будемъ бросать на показъ золото и бумажки, забывая, что вызывали на лицѣ того же человѣка негодованіе и упрекъ.

Я помню, когда приходилось заводить разговоръ о бренности славы, то Александръ Николаевичъ покачивалъ съ горечью головой и говорилъ:

— «Слава»? Она нужна не тому, надъ кѣмъ вознесутъ лавровый вѣнокъ, а для тѣхъ, кто будетъ рисоваться патріотизмомъ и преклоненіемъ передъ этими слугами родины, надъ которыми при жизни висѣлъ не лавровый вѣнокъ, а темная туча.

На несчастье Александра Николаевича бывшій директоръ Императорскихъ театровъ Всеволожскій не любилъ Островскаго, какъ писателя. Проживший большую часть за границей и бывшій долгое время аташе при

посольствѣ, Всеволожскій брезгливо относился къ бытовой сторонѣ русской жизни.

— «Сермяга! Можетъ быть это и подходящій костюмъ для извѣстнаго слоя населенія, но на Императорской сценѣ не должно пахнуть козломъ; для этого долженъ существовать народный театръ».

Къ чести И. А. Всеволожскаго надо сказать, что онъ хотя и не сочувственно относился къ творчеству автора «Грозы», но отнюдь не былъ противникомъ постановокъ его пьесъ.

Разрѣшеніе на сценахъ частныхъ театровъ значительно увеличило авторскій гонораръ Островскаго. Такъ въ одномъ только театрѣ Корша, въ утренніе спектакли, почти всегда исполнялись его пьесы. Но это въ глазахъ Александра Николаевича было ничѣмъ инымъ, какъ маскировкой настоящей физіономіи театра.

По поводу одной изъ такихъ постановокъ, я заговорилъ съ нимъ о Коршѣ и объ его театрѣ.

— Онъ, кажется, дѣлецъ, но какъ о человѣкѣ я не могу сказать о немъ ничего. Одно мнѣ подозрительно, — говоритъ тонкимъ голосомъ, а ужъ эти мнѣ тенора! Много зналъ я ихъ и одинъ чище другого. Теперь я взялъ такую манеру, какъ только кто теноромъ заговоритъ, остерегаюсь. Что касается театра Корша, то Федоръ Адамовичъ мастерски ведетъ дѣло. Утренники у него хоть куда! То ставитъ бытовыя, то классическія,—знай, молъ, нашихъ! За то вечеромъ — лавочка и лавочка лоскутная. Тамъ у него есть все, что можетъ давать доходъ, а ужъ о качествѣ товара—не спрашивай. Мелькаютъ иногда и тамъ имена, но это тоже для колера, а между тѣмъ въ труппѣ есть хорошіе актеры, которымъ стыдно вертѣться въ свистопляскѣ. Что подѣлаешь—нужда! Всякому хочется жить въ хорошемъ городѣ, на постоянномъ мѣстѣ, а не трепаться по провинціи, откуда многимъ изъ нихъ приходилось идти по шпаламъ. Но хуже того то, что у Корша актеры портятся. Какъ погаерничаетъ нѣсколько сезоновъ, куда же онъ будетъ годиться! Изъ тона выбиться легко, а наладить его очень трудно. Но въ этомъ Корша не упрекаютъ, а кричатъ, что онъ прежде

держалъ вѣшалку. Это глупо. Кому какое дѣло, кто чѣмъ раньше занимался? Нужда можетъ заставить сдѣлать все. Очевидно Коршу не повезло въ адвокатурѣ. Много трудиться и переколачиваться съ хлѣба на квасъ—куда не интересно; директоромъ же быть очень просто. На сценѣ работаютъ режиссеръ и труппа, въ мастерскихъ мастера, а директоръ можетъ лежать себѣ въ кабинетѣ на кушеткѣ и, ради развлеченія, почитывать пьесы. Остальное—умѣнье потрафить публикѣ, хотя бы въ ущербъ собственному убѣжденію и лавочка будетъ торговать хорошо. А искусство настоящее, забывается—о немъ никто и не думаетъ.

Въ этотъ періодъ времени Александръ Николаевичъ, хотя оставался вѣрнымъ себѣ и обрушивался на все, что казалось ему пошлымъ и своекорыстнымъ, но тонъ его сталъ мягче и желчь въ словахъ появлялась рѣже. Происходило это, вѣроятно, отъ того, что измѣнились его условія жизни; ему назначена была пенсія въ три тысячи. Но такая перемѣна не развила въ немъ эгоизма, а, напротивъ, вызывала заботу о пишущей братіи и въ головѣ его сталъ зрѣть планъ о томъ, какъ подобную награду сдѣлать не случайно, а обратить въ право.

— Обо мнѣ судачатъ нѣкоторые господа, что я сдѣлался пенсіонеромъ по протекціи. Пускай такъ, но моихъ литературныхъ заслугъ отнять никто не можетъ и я съ гордостью могу сказать, что назначеніе мнѣ пенсіи есть только то, на что имѣютъ право и другіе литературные работники съ честью послужившіе государству. При нашей апатичности достигнуть этого, конечно, трудно, но надо стараться и я буду стараться. Образчикомъ я хочу взять маленькую Норвегію, гдѣ Стортингъ, въ числѣ другихъ государственныхъ дѣлъ, разсматриваетъ заслуги писателей и назначаетъ имъ пенсіи. У насъ нѣтъ подобнаго учрежденія, какъ Стортингъ, такъ пусть народныхъ представителей замѣнятъ члены Академіи Наукъ.

Переломъ, совершившійся передъ нашими глазами, показался бы ему фантасмагоріей. Если бы кто нибудь рѣшился въ послѣдніе годы жизни Островскаго предсказывать то, что сдѣлалось достояніемъ страны, то его сочли бы празднымъ болтуномъ, а если бы придавать такимъ словамъ

серьезное значеніе, то болтунъ обратился бы не только въ смѣльчака, но въ опаснаго человѣка, которому не миновать бы прогулки въ мѣста не столь отдаленныя, но и отдаленныя. Но если общественный строй выразился въ обязанностяхъ народныхъ представителей вѣдать государственный бюджетъ, то и пенсіи писателю, какъ мѣра до извѣстной степени экономическая, должна разсматриваться не академиками, а членами Государственной Думы, что, вѣроятно, впослѣдствіи и будетъ. Кромѣ этого, Островскій мечталъ о учрежденіи премій при Императорскихъ театрахъ, но не такихъ ничтожныхъ, какія существуютъ въ Одессѣ Вучины и въ Москвѣ Грибоѣдовской, за лучшія изъ драматическихъ сочиненій.

— Что такое пятьсотъ рублей? Преміи въ такомъ размѣрѣ не имѣютъ никакого смысла. На эти деньги можно пожить нѣкоторое время всласть или съѣздить куда-нибудь, а премія должна оказать писателю такую поддержку, чтобы онъ могъ отдохнуть и, избавившись на время отъ трудовыхъ заботъ, съ новой энергіей принялся бы за дѣло.

Въ этихъ соображеніяхъ есть глубокій смыслъ. Долгое время испытывая нужду, Александръ Николаевичъ понималъ, что значитъ отрѣшиться отъ непрестаннаго труда и освѣжиться мыслями.

— Про меня говорятъ, что я, при случаѣ, опираюсь на моего брата-министра. Этому должны радоваться. Михаилъ Николаевичъ, какъ человѣкъ просвѣщенный и горячій патріотъ, искренно радуется, если совершается что-нибудь хорошее и всѣми силами стремится содѣйствовать прогрессу. Я сильно надѣюсь на его поддержку, когда представлю мои проекты о писательской пенсіи и о преміи. Боюсь, что не доживу до этого; силы стали измѣнять и порой опасаюсь, что вотъ-вотъ мое сердце остановится. Это будетъ для меня жестокимъ ударомъ не только потому, что смерть скверный актъ, а потому, что исчезнетъ человѣкъ, забравшій нѣкоторую силу и которому легче бороться съ предразсудками и отсталыми людьми. Заговорите съ кѣмъ нибудь изъ нихъ о пенсіяхъ литераторовъ и услышите въ отвѣтъ «за что? Люди балуются, а имъ отваливай изъ казны деньги». Совершись же то, о чемъ я мечтаю, тѣ же бритыя физіономіи умолкнутъ,

потому какъ же порицать то, что совершилось съ «Высочайшаго соизволенія».

Такъ разсуждалъ великій человѣкъ, не перестававшій думать о слабыхъ и желавшій укротить нравъ называвшихся «сильными», но которыхъ приличнѣе назвать бы только жестокими.

Не знаю, остались ли въ бумагахъ покойнаго наброски о томъ, о чемъ мы говорили, но его слова до сихъ поръ звучатъ въ моихъ ушахъ. Я считаю своимъ долгомъ огласить то, какъ любилъ незабвенный драматургъ пишущую братію, вносившихъ перомъ свѣтъ въ тьму русской жизни. Если онъ надъ многими подсмѣивался, а надъ нѣкоторыми даже зло, то такое бичеваніе происходило не по злобѣ, а потому, что умъ Островскаго находилъ смѣшныя стороны у тѣхъ, кто въ обществѣ считался безупречнымъ.

Очерчивая личность Островскаго, я не старался вставить его въ ореолъ, но, вспоминая этого человѣка, съ наивной дѣтской душой, я стремился отмѣтить черты его характера, которыя каждому, кто вдумается, объяснятъ, почему всѣ работы Островскаго отличаются необыкновенной чистотой и желаніемъ осмѣять то, что ограниченные люди считаютъ устоями общества и времени. Передъ нами во весь ростъ стоитъ общественный дѣятель, которымъ гордиться должна страна и имя котораго, на вѣчныя времена, станетъ синонимомъ справедливости, гуманности и борьбы за свободу. Но онъ самъ, какъ борецъ, не ходилъ на ходуляхъ и не величался, а скромно, какъ истинный человѣкъ, дошелъ до своего пристанища, къ нашему горю не исполнивъ своей завѣтной мечты. Теперь, Богъ знаетъ, когда явится такой благожелательный, окрѣпшій и имѣвшій большое значеніе писатель, который въ состояніи будетъ осуществить то, о чемъ мечталъ Островскій въ послѣдніе дни своей жизни. Можно ручаться, что онъ добился бы своего, но видно русскихъ писателей окутываетъ мгла, не дающая имъ возможности нормально существовать. Остается надѣяться, что идея Александра Николаевича не умретъ, но только время проведетъ ее въ жизнь. Не умрутъ и его дивныя произведенія. Нѣкоторые господа называютъ ихъ уже архаичными,

но это настолько несправедливо и даже не умно, потому много ли пьесъ остались вѣчными. Шекспиръ? но и онъ стоитъ непоколебимо, какъ творецъ драмъ; комедіи же его ничто иное, какъ бытовыя картины прошлаго.

По поводу «вѣчности» Островскій остроумно замѣчалъ:

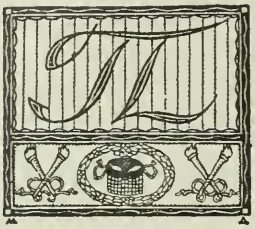
— «Кто *хочетъ* много охватить, тотъ ничего не охватитъ. Мы должны изучать то, что вокругъ насъ».

Работы незабвеннаго драматурга навсегда останутся близкими сердцу русскаго человѣка по своему благодушному юмору и по своей незлобивой сатирѣ. Какъ бы сильно авторъ не наносилъ удары извѣстному лицу, но никогда не забывалъ, что это «человѣкъ», у котораго за самыми темными качествами, просвѣчивается нѣчто оправдывающее его, а именно, невѣжество, подавлявшее страну, и дикость, присущая полуживотному состоянію, въ которомъ находился низшій слой населенія.

Бичеванія, которому подвергалъ героевъ темнаго царства, было ничѣмъ инымъ, какъ стремленіемъ сбросить съ глазъ завѣсу и сказать: «проснись, взгляни на себя, одумайся, памятуй, что ты созданъ по образу и подобію Божію, и не тѣмъ звѣреподобнымъ, какимъ ты живешь». Это былъ подвигъ, который не будетъ забытъ народомъ и всякій, проходя мимо памятника геніальнаго драматурга, съ благоговѣніемъ посмотритъ на него, какъ на своего друга, любившаго родную страну, и бывшаго для нее яркимъ свѣтильникомъ.

А. Н. ОСТРОВСКІЙ ВЪ ПИСЬМАХЪ И ВОСПОМИНАНІЯХЪ.

Н. П. КАШИНА.



ИСЬМА А. Н. Островскаго въ значительной своей части еще не опубликованы: можно сказать, что до сихъ поръ напечатаны только его письма къ Бурдину, такъ какъ за исключеніемъ ихъ увидѣли свѣтъ не болѣе двухъ десятковъ писемъ нашего драматурга.

Благодаря любезности А. А. Бахрушина, которому спѣшу выразить искреннюю благодарность, я получилъ доступъ къ хранящимся въ его Театральномъ музеѣ бумагамъ А. Н. Островскаго. Кромѣ писемъ, здѣсь хранятся: 1) черновая рукопись комедіи «За чѣмъ пойдешь, то и найдешь» (Женитьба Бальзаминова), съ слѣдующей надписью: «Любезнѣйшему другу Михаилу Осиповичу Микѣшину, А. Островскій 25 октября 1879 г.», 2) отрывокъ дневника за время 30 мая—7 августа 1867 года, 3) разборъ словаря Даля, 4) пѣсня о хмѣлѣ и наброски другихъ пѣсенъ, 5) Широкая масляница и 6) переводъ стихотворенія «Изъ Шиллера». Изъ хранящихся въ музеѣ А. А. Бахрушина писемъ нашего драматурга напечатаны только два къ И. Ѳ. Горбунову, въ сочиненіяхъ послѣдняго (т. III, стр. 71). Въ связи съ другими письмами удалось установить дату одного изъ нихъ. Напечатаны также письмо къ крестьянину села Кимры, Сергѣю Арсен. Волкову, приведенное С. В. Максимовымъ въ его воспоминаніяхъ, да письма къ Н. А. Кропачеву и А. А. Майкову. Всѣ остальныя письма, насколько мнѣ извѣстно, нигдѣ не были напечатаны.

Для біографа Островскаго они, несомнѣнно, представляютъ глубокій интересъ. Напримѣръ, письма къ И. Ѳ. Горбунову освѣщаютъ фактъ продажи Александромъ Николаевичемъ изданія его сочиненій графу Кушелеву-Безбородко (это было первое и превосходное изданіе), характеризуя вмѣстѣ съ тѣмъ ихъ автора, какъ человѣка очень щепетильнаго въ денежныхъ дѣлахъ: онъ не можетъ говорить о цѣнѣ своихъ произведеній, хотя,

постоянно нуждаясь въ деньгахъ, онъ не прочь былъ бы взять подороже. Письмо къ П. С. Федорову, начальнику репертуара, касается того момента въ жизни нашего драматурга, когда онъ, вслѣдствіе различныхъ непріятностей, подумывалъ совсѣмъ отказаться отъ всякой работы для сцены. Письма къ В. В. Самойлову сообщаютъ нѣкоторыя подробности о постановкѣ «Минина». Особенно любопытны черновики двухъ писемъ къ какой то дамѣ, которую А. Н. называетъ: «Дорогая и милая намъ Е. Н.», «Мн(ого)-люб(имая) и мн(ого)уваж(аемая) нами Е. Н.». Эти письма писаны съ Волги во время поѣздки въ маѣ—іюнѣ 1865 г. и превосходно обрисовываютъ ту среду, въ которой Островскій черпалъ матеріалъ для своихъ пьесъ, изображающихъ быть провинціальныхъ актеровъ. Изъ писемъ къ М. О. Микѣшину, автору памятника тысячелѣтія Россіи, издававшему тогда журналъ «Пчела», мы узнаемъ новыя свѣдѣнія о литературныхъ трудахъ А. Н., о которыхъ ничего не было извѣстно и которые, повидимому, исчезли совершенно. Рѣчь идетъ о переводѣ пьесы «Фрина», который предназначался для напечатанія въ журналѣ Микѣшина «Пчела», но, насколько мнѣ извѣстно, тамъ напечатанъ не былъ. Куда онъ дѣвался, я не знаю. Повидимому, невозможно установить, былъ-ли фактически Островскій сотрудникомъ въ «Пчелѣ», такъ какъ никакихъ статей тамъ за его подписью нѣтъ, а между тѣмъ въ письмахъ есть какъ будто намеки на это: А. Н. то просто проситъ работы, если есть, то «ждетъ заказа на остроуміе», то сообщаетъ о томъ, что ему «пришла богатѣйшая идея для народнаго иллюстрированнаго изданія и идея неистощимая». Можетъ быть, однако, что эти планы такъ и остались планами. Письма къ Д. В. Живокини рисуютъ намъ добрую душу Островскаго, готоваго сдѣлать для другихъ все, что было въ его силахъ. Наконецъ, отмѣчу еще одно письмо къ нѣкоему П. К. Дьяконову, студенту медику, въ которомъ авторъ характеризуетъ Незнамова и даетъ указанія, какъ должно играть эту роль.

Отрывокъ изъ дневника помимо того, что сообщаетъ нѣкоторыя свѣдѣнія о бывшихъ доселѣ неизвѣстными переводахъ нашего драматурга, интересенъ и тѣмъ, что обрисовываетъ намъ его жизнь день за день.

Глубоко благодаренъ я Владиміру Михайловичу Минорскому, подѣлившемуся со мной своими воспоминаніями объ А. Н., въ которыхъ есть чрезвычайно любопытныя подробности. Оказывается, что Островскій сильно безпокоился по поводу того, кому бы онъ могъ передать свой опытъ драматическаго писателя, и искалъ такого человѣка. Этимъ исканіемъ, очевидно, и объясняется сотрудничество А. Н. съ такими писателями, какъ Н. Я. Соловьевъ и П. М. Невѣжинъ.

Эти замѣчанія, надѣюсь, убѣждаютъ въ томъ, какой глубокій интересъ представляютъ печатаемые далѣе письма и дневникъ Островскаго и воспоминанія о великомъ драматургѣ человѣка, близко его знавшаго.

I. ПИСЬМА А. Н. ОСТРОВСКАГО [1]).

1. И. Ѳ. ГОРБУНОВУ.

Письмо ваше, Иванъ Ѳедоровичъ, получено. Большое спасибо за извѣстія и очень хорошо было бы, если вы дополните: напримѣръ, о томъ, какъ Мартыновъ сыгралъ Фамусова и что вы сами подѣлываете на сценѣ. Вообще новости театральныя меня интересуютъ и вы не замедлите сообщать объ нихъ, безъ всякаго счета о визитахъ.

Я написалъ двѣ комедіи. Одну изъ нихъ вы увидите въ «Современникѣ» (кн. 2) [2]), прочтете и узнаете, что въ ней есть роль вамъ по плечу.

Новости литературныя я знаю, но если вы станете писать кое что и объ нихъ, то я буду благодаренъ. Наши всѣ существуютъ и вамъ кланяются.

Вашъ *А. Островскій.*

Москва, 4 февраля 1857 г.

И я вышеписавшій и нижеподписавшійся кланяюсь Ивану Ѳедоровичу и надѣюсь не остаться въ долгу, если самъ Иванъ Ѳедоровичъ не полѣнится писать время отъ времени.

Вмѣсто подписи монограмма: повидимому П. Б.

---

[1]) Письма печатаются въ хронологическомъ порядкѣ съ соблюденіемъ орѳографіи автора.

[2]) «Праздничный сонъ—до обѣда».

2. А. А. КАРЗИНКИНУ.

16 іюня 1857 г.

Любезный другъ, Алексѣй Александровичъ. Письмо твое я получилъ; душевно сожалѣю, что ты все хвораешь. Дай тебѣ Богъ здоровья! Я самъ здоровьемъ весьма плохъ. Вотъ, Богъ дастъ, пріѣду изъ Нижняго, тогда мы съ тобой двое хворые будемъ вмѣстѣ время проводить. Матеріаловъ я собралъ богатство, будетъ о чемъ поговорить при свиданіи. Кланяйся всѣмъ, кого увидишь. Прощай мой другъ. Цѣлую тебя.

Искренный твой другъ *А. Островскій.*

Адресъ: Алексѣю Александровичу Карзинкину.

3. П. С. ФЕДОРОВУ.

Милостивый Государь,
Павелъ Степановичь!

Дошли до меня слухи, что въ Петербургѣ будетъ ставиться на сцену моя піеса «Доходное мѣсто». Не имѣя возможности быть скоро въ Петербургѣ, я покорнѣйше прошу васъ назначить роли, какъ я предполагалъ, когда писалъ эту піесу, а именно: Вышневскаго—Самойлову, Вышневской—Ѳедоровой, Жадова—Алексѣю Михайлычу Максимову, Юсова—Мартынову, Бѣлогубова—Зуброву, Кукушкиной—Линской, Полины—Шубертъ или Натаровой, Досужева—Горбунову, а остальныя по вашему усмотрѣнію.

Свидѣтельствую вамъ мое почтеніе, честь имѣю быть вашъ покорный слуга *А. Островскій.*

Москва, 29 ноября 1857 г.

4. И. Ѳ. ГОРБУНОВУ.

Москва, мая 10 1858 г.

Я слышалъ, любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичъ, что графъ Кушелевъ-Безбородко пріобрѣлъ у А. Майкова стихотворенія и отлично ихъ издалъ.

Онъ бы сдѣлалъ для меня совершенное благодѣяніе, если бы купилъ у меня мои ненапечатанныя отдѣльно сочиненія, о которыхъ я вамъ говорилъ. Наши книгопродавцы, зная, что я живу только литературой и, слѣдовательно, постоянно нуждаюсь въ деньгахъ, предлагаютъ мнѣ ничтожную цѣну и вполнѣ увѣрены, что я въ одно прекрасное утро отдамъ имъ свои сочиненія почти даромъ. Вы сдѣлаете для меня большое одолженіе, если предложите графу это дѣло. Книга теперь разойдется скоро, я это знаю; но напечатать самъ не имѣю средствъ, а продать значитъ взять 10 коп. за рубль. Я бы и самъ написалъ къ графу, но, къ сожалѣнію, не имѣлъ случая съ нимъ познакомиться. Сдѣлайте милость, любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичъ, похлопочите и увѣдомьте меня объ успѣхѣ. Я еще могу быть полезенъ Графу, когда онъ будетъ издавать журналъ. Я скоро пріѣду въ Петербургъ и пробуду до іюня; а теперь пока прощайте.

Любящій васъ *А. Островскій.*

5. ЕМУ-ЖЕ.

Письмо ваше, любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичъ, я получилъ и сейчасъ же отвѣчаю. Предложеніе графа Кушелева участвовать въ его журналѣ я принимаю съ большимъ удовольствіемъ, о чемъ и уполномочиваю васъ передать графу. Относительно моихъ сочиненій писалъ къ графу А. Н. Майковъ, а мнѣ самому писать какъ будто неловко, да я и неумѣю, да и незнаю адреса. Сдѣлайте милость, обхлопочите, вы сдѣлаете для меня большое одолженіе. Если вы забыли, какія именно сочиненія желаю я продать, то я вамъ напомню: «Семейная [1]) сцена», «Утро молодого человѣка». «Въ чужомъ пиру похмѣлье, «Праздничный сонъ», «Несошлись характерами». Вы знаете, что о цѣнѣ своихъ произведеній я говорить совсѣмъ немогу. Я признаю за лучшее предоставить это самому графу Кушелеву и напередъ объявляю, что его предложеніемъ буду доволенъ. Если же

[1]) Въ ориг.: «Семейна».

почему нибудь мнѣ будетъ нужно писать къ нему лично, то напишите мнѣ поподробнѣе его адресъ и имя. Отвѣчайте мнѣ поскорѣе. Наши вамъ кланяются.

Любящій Васъ *А. Островскій.*

Москва, 13 іюня 1858 г.

Адресъ: Его Благородію Ивану Ѳедоровичу Горбунову.

Въ С.-Петербургъ. Между Торговою и Офицерскою улицами, на Англійскомъ проспектѣ въ домѣ Самуса.

6. ЕМУ-ЖЕ.

Сдѣлайте милость, любезнѣйшій Иванъ Федоровичъ, хлопочите! Надо ковать желѣзо, пока горячо. Желаніе графа купить всѣ мои сочиненія меня чрезвычайно обрадовало; этотъ случай дастъ мнѣ наконецъ средство какъ-нибудь устроиться. Отвѣчайте поскорѣе, что я долженъ дѣлать, писать ли графу или пріѣхать самъ? Хотя, признаться сказать, мнѣ теперь некогда да и не хотѣлось бы ѣхать. Если можно, то постарайтесь обдѣлать безъ меня. Назначить цѣну я во всякомъ случаѣ предоставляю графу, но нельзя ли подѣйствовать на него такъ, чтобы онъ далъ побольше. Вы знаете, какъ мнѣ нужны деньги. Если Майковъ еще неуѣхалъ, то попросите его похлопотать въ мою пользу. Наши всѣ вамъ кланяются и ждутъ васъ.

Любящій Васъ *А. Островскій.*

Москва, 16 іюня 1858 г.

Адресъ тотъ же, что и на предыдущемъ письмѣ.

7. П. С. ФЕДОРОВУ.

Милостивый Государь Павелъ Степановичъ.

Посылаю вамъ изуродованное, но всетаки дорогое сердцу, дѣтище [1]). Теперь у меня только и надежды, что на васъ. При письмѣ я прилагаю

[1]) Какъ видно изъ слѣдующаго письма И. Ѳ. Горбунову, здѣсь рѣчь идетъ о комедіи «Свои люди—сочтемся».

записку для цензуры, можетъ быть она и понадобится. Сдѣлайте милость, Павелъ Степановичъ, похлопочите. Впрочемъ, я такъ увѣренъ въ вашемъ попеченіи о русской сценѣ, что и просить считаю лишнимъ. Вы вѣроятно, представите піесу Тимашеву. По словамъ Вас. Вас. Мещерскаго, онъ обѣщалъ пропустить, если будетъ измѣнено названіе и піеса по замѣчаніямъ цензуры будетъ передѣлана. Все это мною сдѣлано; теперь остается только ждать отъ нихъ милости. Если можно будетъ о чемъ нибудь меня увѣдомить, то прикажите Горбунову, онъ мой адресъ знаетъ. Теперь я ѣду въ Нижній, а въ сентябрѣ буду въ Петербургѣ; вѣроятно до тѣхъ поръ судьба моя рѣшится.

Всегда готовый къ услугамъ вашимъ *А. Островскій.*

Москва, 27 іюля 1858 г.

8. И. Ѳ. ГОРБУНОВУ.

Москва 27 іюля 1858 г.

Любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичъ, письмо ваше я получилъ и благодарю за него. Деньги я получилъ отъ вашего брата давно. Я графу послалъ комедіи и еще письмо о деньгахъ. Сдѣлайте милость, наблюдайте! Вы можете сообщить графу *по секрету* [1]), что пишется Мининъ и что онъ *можетъ попасть* въ «Русское Слово» [2]). Къ Ѳедорову я послалъ «Свои люди». Вотъ гдѣ нужно хлопотать. Прилагаемую записку свезите В. В. Мещерскому и попросите его постараться. До пятницы я въ Москвѣ. Въ Нижній пишите мнѣ на имя кн. Владиміра Ѳедор. Голицына. Главное, бывайте чаще у Ѳедорова и подстрекайте его. Поклонитесь и поцѣлуйте отъ меня Мартынова. Дѣйствуйте, Иванъ Ѳедоровичъ, дѣйствуйте, я въ долгу не останусь. Да понукайте графа.

Вашъ *А. Островскій.*

---

[1]) Напечатанное курсивомъ въ оригиналѣ подчеркнуто.

[2]) «Мининъ» былъ напечатанъ въ «Современникѣ» 1861 г.

Что же портреты, получу или нѣтъ [1]).

Подпись.

Здорово голубчикъ! (Е. Т. М.) смекнешь, что эти буквы знач(атъ), если вспомнишь, какой ты грѣхъ совершилъ передъ любящимъ тебя Евгеніемъ.

Леониду съ семействомъ и Писемскому поклонъ.

9. И. Ѳ. ГОРБУНОВУ.

5 мая.

Любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичь, какъ это вамъ несовѣстно! Ни слуху ни духу отъ васъ! Лизавета Константиновна мнѣ писала, что вы мнѣ подробно напишете обо всемъ случившемся въ Петербургѣ, но до сихъ поръ отъ васъ нѣтъ ничего. Я, при всемъ моемъ желаніи, никакъ немогъ пріѣхать въ Петербургъ хоть на денекъ и теперь скоро уѣду въ Одессу; а вѣдь вы знаете, что меня многое очень интересуетъ въ Петербургѣ; такъ, сдѣлайте милость, сообщите мнѣ до отъѣзда подробныя свѣдѣнія о Лиз. Конст., о болѣзни Писемскаго и о прочемъ. Да зайдите къ Печаткину и попросите его выслать мнѣ деньги поскорѣе, а то онѣ меня не застанутъ. Это вы сдѣлайте непремѣнно. У насъ все обстоитъ благополучно. Мартынова [2]) принимаютъ какъ нельзя лучше и театръ всегда полонъ. Что у васъ Шумскій? Наши вамъ кланяются.

Вашъ *А. Островскій.*

10. П. С. ФЕДОРОВУ.

Милостивый Государь Павелъ Степановичъ.

Давно я слышалъ, что піеса моя «За чѣмъ пойдешь . . . » забракована комитетомъ, но невѣрилъ этому, какъ дѣлу совершенно невѣроят-

---

[1]) Тутъ два слова не разобраны, равно какъ и подпись.

[2]) Мартыновъ А. Е. умеръ 16 августа 1860 г. Весною этого года онъ съ Островскимъ поѣхалъ въ Крымъ и на обратномъ пути умеръ въ Харьковѣ. Островскій упоминаетъ о своемъ отъѣздѣ въ Одессу. Слѣдовательно, вполнѣ вѣроятно, что письмо написано 5 мая 1860 г.

ному. Теперь эти слухи подтвердились. Какъ могло это случиться? И по моему собственному убѣжденію, да и по отзыву людей, наиболѣе заслуживающихъ довѣрія, эта піеса нисколько не хуже другихъ моихъ піесъ, пропущенныхъ комитетомъ, неговоря уже о множествѣ переводныхъ и оригинальныхъ произведеній другихъ авторовъ. Моя вещь непропущена, а бездна вещей, совершенно никуда не годныхъ, пропускается комитетомъ. Что же это значитъ? Но допустимъ, что моя вещь слаба (чего допустить никакъ нельзя); развѣ мои прежніе труды, мои 14 піесъ, неограждаютъ меня отъ строгаго приговора. Изъ всего этого, при самомъ безпристрастномъ взглядѣ, можно вывести только одно заключеніе и именно явное недоброжелательство ко мнѣ комитета. За чтобы, кажется? Павелъ Степановичъ, я увѣренъ, что вы не отнесете моихъ словъ къ себѣ, такъ какъ я совершенно убѣжденъ, что вашъ голосъ былъ за меня. Зная васъ, я иначе предполагать не смѣю.

Повѣрьте, что этотъ поступокъ комитета оскорбителенъ не для одного меня въ русской литературѣ, не говоря уже о театрѣ. Такъ какъ гласно протестовать противъ рѣшенія комитета я не могу, то у меня остается только одно: отказаться совершенно отъ сцены и не подвергать своихъ будущихъ произведеній такому произвольному суду. Я почти неразрывно связанъ съ театромъ, десять лѣтъ я не сходилъ со сцены, сколько артистовъ получили извѣстность въ моихъ піесахъ. (Вы сами это знаете), на дняхъ я оканчиваю «Минина», который мнѣ стоитъ многолѣтнихъ трудовъ, и котораго я мечталъ видѣть нынѣшней зимой на сценѣ.— Вы согласитесь, что со всѣмъ этимъ разставаться нелегко, нелегко отказываться отъ дѣла, которому исключительно посвятилъ себя! Но иначе я поступить не могу. При такомъ разногласіи комитета съ общественнымъ мнѣніемъ, при такомъ недоброжелательствѣ ко мнѣ, я въ правѣ ожидать, что и болѣе серьезныя, болѣе дорогія для меня піэсы могутъ подвергнуться той же участи. А я не хочу рисковать получить новое оскорбленіе, съ меня довольно и одного. Да и сверхъ того, еслибы я послалъ еще хоть одну піэсу въ комитетъ, я бы этимъ самымъ призналъ его судъ безъ

всякаго протеста, тогда какъ я обязанъ протестовать всѣми средствами! У меня есть одно средство, я къ нему и прибѣгаю.

Съ глубокимъ уваженіемъ и преданностію имѣю честь быть вашего превосходительства покорнѣйшій слуга *А. Островскій.*

Москва 26 октября 1861 г.

На первой страницѣ письма вверху карандашомъ чья-то надпись: Федорову.

11. И. Ѳ. ГОРБУНОВУ.

Любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичь, къ Ѳедорову я написалъ только сегодня [1]). Я пишу ему, что совершенно отказываюсь отъ сцены. Я не писалъ такъ долго потому, что неимѣлъ оффиціальнаго извѣстія, я его и теперь не имѣю. Вы отдали піэсу Ѳедорову, вы и должны были прислать ее обратно. Сдѣлайте это хоть теперь; піэсу отдайте брату, а заключеніе Комитета спишите и пришлите ко мнѣ. Напомните о моемъ существованіи Максимову, поклонитесь Курочкину, Васильеву и всѣмъ знакомымъ и скажите имъ о моемъ твердомъ рѣшеніи оставить театръ. Черезъ мѣсяцъ я буду въ Петербургѣ съ Мининымъ.

Вашъ *А. Островскій.*

12. ЕМУ-ЖЕ.

Любезнѣйшій Иванъ Ѳедоровичъ, поклонитесь отъ меня Павлу Степановичу и передайте ему, что я всѣми силами стараюсь окончить піэсу поскорѣе и что обо всемъ, что касается до этой піэсы, я уже писалъ на дняхъ къ Директору.

Вашъ *А. Островскій.*

4 или 5 мая я ѣду въ Щелыково.

---

[1]) Письмо къ П. С. Федорову, которое имѣется здѣсь въ виду, датировано 26 октября 1861 г. Слѣдовательно, и настоящее письмо къ Горбунову должно имѣть ту же дату. Безъ даты оно было напечатано въ III т. «Сочиненій И. Ѳ. Горбунова».

13. В. В. САМОЙЛОВУ.

Многоуважаемый Василій Васильевичъ, извините, что запоздалъ присылкой рыбы. Благодѣтельное начальство желѣзной дороги придумало новое стѣсненіе для публики. Теперь нельзя отправить посылку, если не ѣдешь самъ или кто-нибудь изъ знакомыхъ. Случай мнѣ помогъ. Нашъ скрипачъ Безекирскій ѣдетъ въ Петербургъ и долженъ быть въ вашемъ домѣ у того музыканта, съ которымъ мы играли въ Вистъ. Благодаря этому случаю, рыба можетъ благополучно доѣхать до Вашего дома. Кушайте на здоровье!

Искренно преданный Вамъ *А. Островскій.*

PS. Прошу передать мое сердечное уваженіе Марьѣ Алексѣевнѣ. Константиновъ (де Лазари), который въ настоящую минуту находится у меня, посылаетъ Вамъ низкій поклонъ.

14. ЕМУ ЖЕ.

Милостивый Государь Василій Васильевичь!

Я сдѣлалъ сокращенія, которыя вы считаете нужными. Потрудитесь посмотрѣть то, что зачеркнуто на страницахъ: 269, 270, 271, 276, 277 и 279. Мнѣ кажется, этихъ сокращеній будетъ достаточно; впрочемъ, если Вы найдете нужнымъ сократить еще что нибудь, то увѣдомьте меня.

Съ уваженіемъ и преданностію остаюсь
вашъ покорнѣйшій слуга *А. Островскій.*

15. ЕМУ ЖЕ.

Многоуважаемый Василій Васильевичь, на дняхъ увѣдомили меня, что наконецъ мой «Мининъ» пропущенъ. Эту пьесу я совершенно передѣлалъ, сократилъ ее такъ, что остались только самыя эффектныя мѣста, сверхъ

того я прибавилъ двѣ новыя сцены: «битву подъ Москвой и возвращеніе въ Нижній». Въ новомъ видѣ, хроника обнимаетъ всю дѣятельность Минина и публика можетъ видѣть на дѣлѣ, какъ совершилось спасеніе Руси. Лице Минина прямо подходитъ къ Вамъ; прочтите пьесу, Вы убѣдитесь въ томъ сами. Я помню картину М. И. Скотти,—«Битва подъ Москвой», которую онъ писалъ для Лобкова, тамъ лице Минина, энергическій жестъ его, и вся фигура совершенно напоминаютъ Васъ. Передѣлывая теперь для сцены своего Минина, я неразъ мечталъ, что, если Богъ приведетъ и будемъ мы живы и здоровы,—Вы воскресите Минина въ Нижнемъ, на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ воспоминаніе о немъ еще такъ живо. Это будетъ полное торжество и мое и Ваше. Мы поставимъ настоящій памятникъ Минину, гораздо лучше того, который торчитъ верстой среди крапивы, вопреки здравому разсудку.—Въ послѣднее время я перенесъ столько горькаго и оскорбительнаго, что только одна надежда на Минина и радуетъ меня. Если вы съ такою вѣрностію изображаете историческія лица другихъ національностей, то отъ кого же ждать намъ, какъ не отъ васъ, изображенія нашихъ родныхъ героевъ.—Вы человѣкъ, совершенно преданный искусству и, въ настоящее время, дружески расположенный ко мнѣ, въ чемъ я убѣдился, къ Вамъ я и обращаюсь съ моей просьбой [1])! Помогите мнѣ! Возьмите на себя моего Минина,—безъ васъ онъ погибъ, а съ нимъ погибли и мои надежды. Если Вы замѣтите въ своей роли какія нибудь неловкости для себя, передѣлывайте, какъ найдете удобнѣе. Самъ я, къ великому прискорбію, не могу быть въ Петербургѣ, почему и прошу Васъ принять на себя мой авторскія права.

Самозванецъ не пойдетъ не только въ Петербургѣ, но кажется и въ Москвѣ, благодаря какимъ-то интригамъ. Вотъ награда человѣку, посвятившему всю жизнь свою родной сценѣ.

Засвидѣтельствуйте мое искреннее уваженіе вашей супругѣ.

Душевно преданный вамъ *А. Островскій.*

---

[1]) Въ ориг. «прозьбой».

16. ЕМУ-ЖЕ.

Многоуважаемый Василій Васильевичь!

Мнѣ очень жаль, что по случаю моего «Минина» произошло недоразумѣніе, въ которомъ я, впрочемъ, невиноватъ нисколько. Дѣло было вотъ какъ: вмѣстѣ съ увѣдомленіемъ Бурдина, что «Мининъ» пропущенъ, я получилъ письмо отъ Марковецкаго, въ которомъ онъ проситъ, чтобы я отдалъ ему эту піэсу въ бенефисъ. Разумѣется, я согласился, потому что въ такомъ дѣлѣ никому не отказываю и всегда отдаю первому кто попроситъ. Чрезъ нѣсколько времени я получаю изъ П.-Бурга письмо, чтобы скорѣе высылалъ распредѣленіе ролей; я сейчасъ же написалъ Бурдину, чтобы онъ просилъ Васъ отъ моего имени взять роль Минина и далъ Вамъ прочесть піэсу; въ то же время я написалъ вамъ письмо [1]), въ которомъ я отдавалъ роль Минина въ полное Ваше распоряженіе. Послѣ этого я былъ совершенно покоенъ и разсчитывалъ, что, при Вашемъ содѣйствіи, піэса должна имѣть успѣхъ непремѣнно. Вдругъ получаю короткое увѣдомленіе: «день представленія приближается, Василій Васильевичъ положительно отказался отъ роли». Что мнѣ было дѣлать? Остановить представленіе піэсы я считалъ себя не въ правѣ, и потому отдалъ распредѣленіе ролей на волю бенефиціанта. Я, какъ честный человѣкъ, поступить иначе не могъ. Если Вамъ непріятно, что вы не участвуете въ пьесѣ, то повѣрьте Василій Васильевичь, что мнѣ это непріятно гораздо болѣе. Съ Вашимъ участіемъ успѣхъ былъ вѣренъ, а безъ васъ Богъ знаетъ, что ожидаетъ мою драму, на которую потрачено столько труда и сердечной теплоты.—Я на дняхъ буду вамъ писать о новой моей драмѣ «Тушино».

Засвидѣтельствуйте мое глубокое уваженіе Марьѣ Алексѣевнѣ и Г-мъ Квадри.

Искренно преданный Вамъ *А. Островскій.*

---

[1]) Очевидно, предшествующее письмо.

17. Е. Н. ЖУЛЕВОЙ (?)

Въ зимній холодъ
Всякій молодъ.

По календарю май 25 числа,
а по погодѣ въ Казани октябрь 30. 1865 г.

Дорогая и милая намъ Е. Н. [1]).

Извѣщаемъ васъ о благополучномъ прибытіи нашемъ въ старую столицу татарскаго царства. Отъ Нижняго мы плыли при постоянно попутномъ холодномъ вѣтрѣ съ дождями и шквалами; живописные берега, на короткіе промежутки освѣщаемые солнцемъ, грустно улыбались, глядя на насъ; къ счастію судьба намъ послала вмѣсто одного пароходнаго капитана двухъ (одинъ Петръ Брылкинъ, другой Николай Сухопрудскій, сынъ бывшаго директора Моск. т. что очень важно [2]), пріятно [3]), если взять въ расчетъ, что они оба моряка и оба пьяницы. Горбуновъ, разумѣется, сейчасъ же принялъ надъ ними начальство, какъ генералъ [2]) (старшій чиномъ) [3]), (въ городахъ онъ генералъ, на водѣ Адмиралъ) [4]), на пароходѣ водворился порядокъ, (подняли адмиральскій флагъ) [3]), и дѣло пошло, какъ по маслу. Въ Нижнемъ мы пробыли только одинъ день (пятницу), и не безъ пользы, вечеромъ были въ театрѣ и видѣли: «Было да прошло». Піэса отъ дурнаго исполненія выигрываетъ еще болѣе. Въ Казани мы наблюдаемъ татаръ и татарскіе нравы, русскаго населенія; видѣли и татарокъ, попадались [2]), встрѣчаешь [3]) и хорошенькія; но за недосугомъ, неуспѣли еще подробно разсмотрѣть отличительной особенности татарскихъ женщинъ. По примѣру Никольскаго [2]) и Леоновой, которая въ прошломъ году въ тѣсномъ соединеніи съ г. Монаховымъ

---

[1]) Предположительно отношу это письмо къ Е. Н. Жулевой, такъ какъ ее звали Екатерина Николаевна.

[2]) Всѣ слова подъ рубрикой 1 зачеркнуты въ оригиналѣ.

[3]) Всѣ слова и фразы подъ рубрикой 2 надписаны сверху.

[4]) Эта фраза подписана снизу.

Въ городъ Казань,
Ѣздила казать

свой талантъ, разумѣется [1]), и Горбуновъ въ середу 26 мая желаетъ доставить здѣшней публикѣ удовольствіе, заплатить ему деньги. Какъ публика оцѣнятъ его здѣсь, мы В(асъ?) извѣстимъ, сообщивъ о собранныхъ рубляхъ и копѣйкахъ.

Покорнѣйше прошу В(асъ?) передать К. Г. мою просьбу [2]), во 1-хъ, чтобы онъ сообщилъ мнѣ о результатахъ моего письма къ кн. Одоевскому и переговоровъ г. Белинга съ тѣмъ же княземъ; во 2-хъ, чтобы онъ вошелъ въ интимные переговоры съ г. Садовскимъ 1-мъ о томъ, желаетъ ли онъ ѣхать на ярмарку. Если же г. Садовскій считаетъ препятствіемъ для себя постановку «Воеводы» къ 15 числу, то успокоить его тѣмъ, что назначеніе дня перваго представленія, Неклюдовъ отдалъ на мою волю, и я съ своей стороны считаю выгоднымъ отложить его до 25 числа. Въ случаѣ желанія г. Садовскаго ѣхать на ярмарку попросить его сообщить свой репертуаръ. Передайте К. Г. мой поклонъ и попросите его нужныя мнѣ свѣдѣнія, изложить на бумагѣ и переслать не позже 5 іюня, въ формѣ письма (съ оставленіемъ на почтѣ до востребованія) въ Нижній, куда я на обратномъ пути изъ Саратова заѣду.

Хотя А. Н. и говоритъ, что мы не успѣли разсмотрѣть особенностей, отличающихъ татарку отъ русск. [3]). Это неправда: я [4]) эту особенность разсмотрѣлъ. У русской женщины волосъ длиненъ, да умъ коротокъ, а у татарки и волосъ совсѣмъ нѣтъ, и ума ни на грошъ. Что же касается до нашего поведенія,—нѣтъ словъ выразить! Хоть [5]) я по себѣ знаю, какъ

---

[1]) Тутъ должна быть такая вставка, написанная внизу: «за что и была щедро награждена публикой, а Монахова въ саду офицеры прибили».

[2]) Въ оригн. «прозьбу».

[3]) Тутъ нѣсколько словъ зачеркнуто, такъ что разобрать нельзя.

[4]) Этотъ отрывокъ письма писанъ другимъ почеркомъ, и принадлежитъ, надо полагать, И. Ѳ. Горбунову или С. В. Максимову, который, кажется, тоже принималъ участіе въ этой поѣздкѣ.

[5]) Это слово зачеркнуто.

непріятно быть безплотнымъ ангеломъ, но дѣлать нечего, уподобляемся ангеламъ, впрочемъ только до Саратова: тамъ буду искать волшебницу, которая бы обратила меня въ человѣка. Посылаю Вамъ воздушный поцѣлуй.

18. ЕЙ-ЖЕ.

Отъ Саратова до Нижн. Новг.
Пароходъ «Царевна».

8 іюня.

Подъ Самарою разб(ойнички) шалятъ
А въ Сарат(овѣ) дѣв(ицы) хороши.

Мн(ого) люб(имая) и мн(ого)уваж(аемая) нами Е. Н.

Изъ Казани, откуда мы послали В(амъ) отчетъ о нашемъ путешествіи, мы быстро направились назадъ, въ Симб., Самару и Саратовъ. Быстрые переѣзды, короткія остановки, и кипучая дѣятельность не давали намъ времени одуматься. Многозначительныя событія, одно за другимъ бѣжали такъ быстро, что мы не только В(амъ), но и себѣ неуспѣвали дать въ немъ отчета. [Теперь, когда мы исполнили, [1]) совершили [2]) все, что намъ было предназначено сдѣлать, когда послѣдній городъ (Саратовъ), (нашего путешествія) [2]), быстро удаляется за кормой нашего парохода, и мы, забравшись на «Царевну» (пароходъ), начинаемъ спокойное, длинное пятидневное возвращеніе вверхъ по Волгѣ; когда мысли успокоились, впечатлѣнія улеглись, мы съ свѣжей головой и покойной совѣстью, принимаемся за перья [3]).] Плывя отъ Казани внизъ, я дивился тому, съ какой премудростью устроено все въ природѣ, чѣмъ дальше на югъ, тѣмъ холоднѣе; одинъ только Саратовъ оправдалъ географію; въ этой странѣ, гдѣ цвѣтетъ

---

[1]) Это слово зачеркнуто.

[2]) Слова и фразы подъ рубрикой 2 надписаны сверху строки.

[3]) Эта длинная вставка въ [ ] начата внизу 1-й страницы письма и продолженіе на 2-й страницѣ.

лимонъ, т. е. нѣтъ не лимонъ, а гдѣ камышинскіе арбузы очень дешевы, мы на другой день нашего прибытія принуждены были надѣть парусинныя. Изъ Симбирска мы В(амъ) писали, а изъ Самары и рады бы написать да нечего,—городъ большой, купеческой, жизьнь (sic) благочестивая, семейная, безъ удовольствій, (нравы жестокіе) [1]), необразованіе полное,—кумысныя заведенія Аноева и Постникова не процвѣтаютъ, больныхъ мало,—больше всѣхъ пьетъ кумысу здоровый Разсказовъ. Труппа артистовъ подъ управл. Медвѣдева сбирается на Сергіевскія воды и теперь безъ дѣла, т. е. безъ дѣла только актеры, а актрисы кой-чѣмъ занимаются и довольно усердно, но выгоды имѣютъ малыя. Слова пѣсни «Подъ Самарою разбойнички шалятъ» не совсѣмъ справедливы; разбойниковъ теперь нѣтъ, нельзя, вѣкъ прогресса, теперь поборы съ судовъ производятся инженерами водяной коммуникаціи, а не разбойниками, всетаки шагъ впередъ; незнаю выгоднѣе ли стало судохозяевамъ, да малоль чего! Что на нихъ смотрѣть. Разбойникъ мужикъ необразованной, у него и потребности незначительныя, отъ того онъ и бралъ меньше, а офицеръ дѣло другое, онъ и шампанское пьетъ и франц. перчатки носитъ.—9 іюня. Несправедливъ также и другое стихъ пѣсни: «А въ Саратовѣ дѣвицы хороши!». Ничего нѣтъ хорошаго! Притомъ же извѣстно, что Саратовъ есть родина (хлыстовщинской секты) хлыстовъ. Если бы въ Саратовѣ точно были дѣвицы хороши, то не было бы никакого разсчету заводить такую пустую и противоестественную секту. Въ Саратовѣ ужъ нешутя пахнетъ югомъ,—жарко и пыльно,—жителей 100 т., есть горсточка порядочныхъ людей, съ которыми мы, разумѣется, скоро сошлись.—Есть вокзалъ на берегу Волги, есть коммерческій клубъ,—есть загородный садъ съ театромъ, въ которомъ играетъ Берхъ съ своей труппой.—Мы пріѣхали наканунѣ бенефиса Піуновой (Шмидгофъ), у которой шла «Гроза». Горбуновъ сейчасъ же, какъ учтивый кавалеръ, предложилъ свои услуги и сыгралъ Кудряша и доставилъ Піуновой полный сборъ. Да она и стоитъ того,—милая актриса и милѣйшая женщина; я вспомнилъ одни стишки, которые очень идутъ къ ней:

[1]) Слова и фразы подъ рубрикой 2 надписаны сверху строки.

Не кори, что такъ развратенъ
До тебя пройденный путь;
Но цѣлуй до синихъ пятенъ
Эту шею, эту грудь.

Саратовскіе фотографы Муренко и Ушаковъ увѣковѣчили насъ въ различныхъ позахъ и разныхъ величинъ, порознь и въ группахъ. Сіи точныя изображенія прибудутъ въ Москву вмѣстѣ съ нами.

Горбуновъ игралъ еще [1]) въ двухъ спектакляхъ, разумѣется за деньги, которыхъ у него съ Саратовскими набралось довольное количество; а такъ какъ онъ боится, что его въ Жигулевскихъ горахъ ограбятъ разбойники, то и старается ихъ поскорѣе пристроить. 7-го числа мы проводили генерала [2]) въ Пензу, а 8-го утромъ выѣхали сами въ обратный путь. Теперь подъѣзжаемъ къ Самарѣ, вечеръ восхитительный, хотя и свѣжо. 10 іюня. Вчера въ Самарѣ сѣлъ на пароходъ Разсказовъ и теперь мы играемъ съ нимъ въ пикетъ. 11 іюня. Забылъ я вамъ сказать о пищѣ, которой мы пользуемся: совершенно свѣжая икра, осетрина, севрюга, стерляди, дупеля, фазаны, все это нипочемъ. Кажется, чего бы намъ еще, а все не хватаетъ чего-то (очень существеннаго)! Мы теперь уподобляемся бѣднымъ путникамъ, которые въ полуразрушенной лодкѣ нѣсколько дней безъ всякой пищи носятся по океану, говорятъ, что у этихъ несчастныхъ особенно страшно выраженіе глазъ; каждый смотритъ на своего сосѣда съ непреодолимымъ желаніемъ съѣсть его. Посторонніе говорятъ, что у насъ точно то же выраженіе глазъ, когда мы смотримъ на женщинъ.

Слѣд. письмо наше будетъ изъ Щелыкова.

Ц(ѣлуемъ) в(аши) р(учки).

В(аши).

---

[1]) Это надписано сверху.
[2]) Т. е. И. Ѳ. Горбунова.

19. НЕИЗВѢСТНОМУ ЛИЦУ.

Милост. Гос.

Маіоръ Николай Александ.

Путешествіе наше до Саратова совершилось благополучно, о чемъ в(амъ) и доносимъ, теперь плывемъ обратно, чего и в(амъ) желаю. По полученіи сего письма имѣете в(ы) М. Г. сходить къ Н. В. и изслѣдовать, въ какомъ состояніи здоровье А. И., насколько процвѣтаетъ садъ и все пр., и немедленно увѣдомить меня. Адресуйте въ Щелыково. Кинешемскаго уѣзда, Костр. губ.

Любящій В(асъ) *А. Островскій.*

PS. Поклонись Полт..... [1]).

20. В. В. САМОЙЛОВУ.

Многоуважаемый Василій Васильевичь, мой переводъ комедіи Шекспира «Усмиреніе своенравной» конченъ и отосланъ въ Петербургъ [2]) Николаю Васильевичу Гербелю. Къ нему или къ Н. А. Некрасову нужно будетъ обратиться, чтобы они по отпечатаніи дали намъ поскорѣе два оттиска для представленія въ цензуру. Объ этомъ я пишу къ Некрасову, но не дурно будетъ, если и вы съ своей стороны о томъ же похлопочете. Я думаю, что для представленія въ цензуру надо будетъ экземпляры переписать, выкинувъ мѣста, зачеркнутыя [3]) цензурой въ переводѣ Кетчера и сокративъ для сцены нѣкоторыя длинноты.

Желаю вамъ всего лучшаго. Засвидѣтельствуйте вашей супругѣ и попросите передать мой поклонъ сестрицамъ и Квадри.

Преданный вамъ *А. Островскій.*

27 октября.

---

[1]) Фамилія не разобрана.

[2]) Переводъ ком. «Усмиреніе своенравной» напечатанъ въ «Современникѣ» 1865 г., ноябрь, слѣдовательно настоящее письмо тоже относится къ 1865 г.

[3]) Въ ориг. «зачеркнутые».

21. С. В. МАКСИМОВУ.

Москва, 6 ноября 1871 г.

Любезнѣйшій другъ, Сергѣй Васильевичь, на книгопродавцевъ, какъ видно, надежда плоха; но Богъ не безъ милости, козакъ не безъ счастья. Мнѣ предлагаютъ на изданіе деньги на условіяхъ, довольно выгодныхъ для меня; но я возьмусь за это не ранѣе, какъ посовѣтовавшись съ Вами обо всѣхъ подробностяхъ этого дѣла. Я очень радъ, что овчинка съ изданія достанется не книгопродавцамъ, которые дерутъ ее не жалѣя мяса. Между тѣмъ, шестой томъ я желалъ бы продать поскорѣе.—Піэсы въ него войдутъ: «Горячее сердце, Бѣшеныя деньги, Лѣсъ, Не все коту масляница»,—что составитъ болѣе 25 листовъ. Всѣ эти комедіи имѣютъ въ Москвѣ большой успѣхъ, и ихъ давно ужъ спрашиваютъ: Если Кожанчиковъ дастъ за 6-й т. 2000 руб., то, не спрашивая меня, отдайте, но съ непремѣннымъ условіемъ 1000 руб. сейчасъ же. Получать по грошамъ надоѣло. Еслибы Вы мнѣ это устроили, я былъ бы Вамъ несказанно благодаренъ. Потолкуйте со старцемъ и увѣдомьте меня. Надоумьте Звонарева [1]) дать мнѣ нѣсколько экземпляровъ моихъ переводовъ для подарковъ артистамъ, которые играли въ этихъ піэсахъ.

Маша Вамъ кланяется.

Искренно любящій и уважающій Васъ *А. Островскій.*

22. ПРЕДСѢДАТЕЛЮ СОВѢТА СТАРШИНЪ АРТИСТИЧЕСКАГО КРУЖКА [2]).

Многоуважаемый Михаилъ Ивановичь, изъ Вашего письма я непонимаю, чѣмъ обижается Алексѣй Карловичь. Мы дѣйствуемъ по уставу но, если ему угодно, то я съ своей стороны ничуть не прочь, чтобы онъ

---

[1]) Издатель «Драматическихъ переводовъ» Островскаго.

[2]) Всѣ три письма, очевидно, къ одному и тому же лицу. Но въ письмѣ № 24 онъ названъ предсѣдателемъ совѣта старшинъ Артистическаго кружка.

присутствовалъ при совѣщаніяхъ нашего комитета. Передайте это ему отъ меня. Сдѣлайте милость, увѣдомьте завтра, чѣмъ кончится Вашъ разговоръ. Быть немогу, нездоровъ и выѣзжать мнѣ до середы невелено.

Вашъ *А. Островскій.*

23. ЕМУ ЖЕ.

Щелыково, 1 іюля 1874 г.

Многоуважаемый Михаилъ Ивановичь, все, что въ Вашемъ любезномъ письмѣ прописано, я частію исполнилъ, частію исполню немедленно. Въ Петербургъ, кому слѣдуетъ, отписано. Родиславскаго, мнѣ кажется, Вы боитесь болѣе, чѣмъ слѣдуетъ. Лазарева и Левину не принимайте ни подъ какимъ видомъ,—лишній расходъ безъ всякой пользы; надбавки не бойтесь;—я употреблю все свое вліяніе, чтобъ недопустить даже и разговора объ этомъ. Вы пишете, что репертуаръ составленъ лучше прошлогодняго,—очень радъ и прошу Васъ выслать его мнѣ на поглядѣнье. По какимъ рисункамъ Вы заказали декораціи и аксессуары для Лира? Да не можете ли Вы сообщить мнѣ, гдѣ находится М. П. Садовскій и куда писать ему, — а такъ же каково здоровье Ольги Осиповны? Теперь послѣднее слово: очень было бы хорошо, если бы Вы пріѣхали въ Щелыково, и для дѣла польза, да и доставили бы большое удовольствіе.

Искренно преданный Вамъ *А. Островскій.*

24. ПРЕДСѢДАТЕЛЮ СОВѢТА СТАРШИНЪ АРТИСТИЧЕСКАГО КРУЖКА.

Многоуважаемый Михаилъ Ивановичь, несмотря на всѣ Ваши доводы, очень убѣдительные, я старшиной Артистическаго кружка оставаться не могу; исполняя двѣ должности, по моему мнѣнію несовмѣстимыя, невольно станешь въ ложное положеніе, а я этого избѣгаю всячески. Нельзя въ одно и то же время быть и предсѣдателемъ драматическаго общества и старшиной клуба дающаго спектакли, да еще старшиной, завѣдывающимъ

драматическою частью. Я могу подвергнуться во 1-хъ упрекамъ въ томъ, что будто стараюсь назначать въ кружкѣ преимущественно свои піэсы въ ущербъ другимъ членамъ общества. Вы сами знаете, что такіе упреки не только возможны, но уже и слышатся. Во 2-хъ, меня могутъ упрекнуть въ самомъ комитетѣ общества въ поблажкѣ кружку, котораго я состою старшиною. Еще кабы кружокъ платилъ, а то кого же я долженъ отстаивать въ комитетѣ, кружокъ, или интересы общества? Это положеніе невозможное. Вы видите, что я долженъ непремѣнно выбрать что-нибудь одно, и разумѣется, долженъ выбрать драматическое общество, которое меня такъ почтило, и какъ предсѣдатель долженъ дѣйствовать прямо, неподавая никакого повода къ упрекамъ. Я оставляю званіе старшины кружка, не потому, что боюсь его опаснаго положенія, этому доказательствомъ служитъ то обстоятельство, что я оставался старшиной, когда кружокъ былъ въ гораздо худшемъ положеніи (въ домѣ Пукалова).

Я Вамъ обѣщаю, что буду хлопотать объ интересахъ Кружка точно такъ же, какъ бы я былъ его старшиною; но должности этой исполнять не могу рѣшительно, о чемъ и прошу Васъ увѣдомить Совѣтъ Старшинъ.

Искренно Вамъ преданный *А. Островскій.*

15 декабря 1874 г.

25. М. О. МИКѢШИНУ.

Москва, 27 апрѣля 1878 г.

Любезнѣйшій другъ, Михаилъ Осиповичь, поздравляю тебя съ прошедшимъ праздникомъ! А для меня и праздникъ былъ не въ праздникъ, меня замучила лихорадка, и теперь еще едва держу перо въ рукахъ. Ты желаешь знать, какъ мнѣ сказывалъ Родиславскій, что за «вещь» я для тебя готовлю;—изволь, я скажу, но попрошу помолчать покуда! Это переводъ въ стихахъ только что появившейся итальянской пьесы «Фрина» [1]).

[1]) Драма въ 4 д. съ прологомъ. Авторъ—Кастельвекіо Роберто. Есть переводъ этой пьесы А. П. Воротникова. Изд. С. Разсохина. М. 1903.

Въ ней одно изъ дѣйствующихъ лицъ скульпторъ Пракситель. Задержалъ я переводъ потому, что люблю опрятность. Перевесть ее недолго и труда большого нѣтъ; но для людей, незнающихъ древней греческой жизни, въ голомъ переводѣ она будетъ непонятна; понадобились примѣчанія и объясненія. Для этого пришлось забрать изъ университетской библіотеки охапку книгъ на разныхъ языкахъ, преимущественно древнихъ. Выписки и переводы и заняли у меня очень много времени. Теперь эта работа почти кончена и я скоро пришлю тебѣ половину своего перевода. Вся пьеса займетъ номера четыре, а можетъ быть и болѣе. Я изъ дому ужъ давно не выѣзжаю никуда и Мельникова не видалъ; Писемскій очень боленъ. Пишу тебѣ, а лихорадка меня такъ и бьетъ. Сдѣлай милость распорядись, чтобы съ Мая «Пчелу» высылали мнѣ въ Кинешму Костромской губерніи, въ усадьбу Щелыково.—Есть великолѣпная картина Жерома, «Фрина передъ судьями»,—пьеса, которую я перевожу, служитъ какъ бы объясненіемъ къ ней. Будь здоровъ! Жена тебѣ кланяется.

Любящій тебя *А. Островскій.*

26. ЕМУ-ЖЕ.

Москва 29 апрѣля.

Любезнѣйшій другъ, Михаилъ Осиповичъ, твое письмо застало меня на самомъ отлетѣ. Но такъ какъ во 1-хъ мнѣ главнымъ образомъ нужно было пока только твое согласіе, а во 2-хъ рисунокъ понадобится только въ концѣ декабря, то переговоры съ тобой о подробностяхъ я могу вести изъ деревни, или, еще лучше, осенью лично, по пріѣздѣ моемъ въ Петербургъ,—если доживу, разумѣется. Коли то нужно будетъ, пиши въ деревню,—да коли и нужды не будетъ, такъ всетаки, пиши; въ деревнѣ очень пріятно получать письма отъ друзей.

Жена тебѣ кланяется.

Искренно любящій тебя *А. Островскій.*

Жалко, что ты не пейзажистъ, а то побывалъ бы у меня въ деревнѣ; подобнаго русскаго пейзажа едвали гдѣ найдешь.

27. А. А. МАЙКОВУ [1]).

4 октября 1881 г.

Многоуважаемый
Аполлонъ Александровичь.

Въ Комитетѣ я не нашелъ удобнаго случая поговорить съ Вами о предметѣ, имѣющемъ для меня чрезвычайную важность. Дѣло въ томъ, что, въ ожиданіи будущихъ благъ (я началъ переговоры съ Глазуновымъ о продажѣ ему полнаго собранія моихъ сочиненій и съ полной увѣренностію жду увеличенія вдвое поспектакльной платы въ Императорскихъ театрахъ), я нахожусь пока въ положеніи критическомъ. Недоборъ, по случаю траура, съ Императорскихъ театровъ около 2000 руб. и лишняя затрата почти такой же суммы на деревню, по случаю абсолютнаго неурожая,—значительно разстроили мои финансовые разсчеты. Все это заставляетъ меня просить Васъ объ одолженіи, но не о такомъ, какимъ я пользовался отъ Васъ до сихъ поръ; я прошу у Васъ одолженія безъ всякихъ льготъ и поблажекъ. Я прошу Васъ ссудить меня деньгами, но непремѣнно на вексель и непремѣнно за проценты, которые равнялись бы тому доходу, который всегда можно получить съ денегъ, т. е. не менѣе 6%. Это для меня будетъ большое и самое пріятное одолженіе. Мнѣ хочется, чтобы на это дѣло Вы взглянули, помимо нашихъ хорошихъ отношеній, разсудочно и практически. Риску для Васъ рѣшительно нѣтъ никакого, да я и не осмѣлюсь никогда и никого подвергать риску: я никому не долженъ, имѣю недвижимую собственность и одного лѣсу болѣе чѣмъ на 50000 руб.—Денегъ мнѣ нужно на годъ 2000 руб., къ нимъ надо приписать 150 руб., которые Вы дали женѣ, и проценты; уплачу я ихъ прежде срока, такъ какъ печатаніе Полнаго собранія сочиненій начнется, вѣроятно, весной и я получу деньги. Сдѣлайте одолженіе, выручите меня; я буду

[1]) А. А. Майковъ—управляющій Московскими Императорскими театрами.

Вамъ очень очень благодаренъ. Мнѣ надо ѣхать въ Петербургъ, а не съ чѣмъ. Съ нетерпѣніемъ буду ждать Вашего отвѣта.

Искренно преданный Вашъ *А. Островскій.*

На первой страницѣ письма вверху слѣва помѣтка: «Конечно, ссудилъ, но безъ $^0/_0$. А. М.».

28. М. О. МИКѢШИНУ.

Москва, 30 сентября 1882 г.

Любезнѣйшій другъ, Михаилъ Осиповичь, заѣзжай ко мнѣ завтра утромъ; билетъ на представленіе моей пьесы «Таланты и поклонники», будетъ готовъ.

Искренно любящій тебя *А. Островскій.*

29. ЕМУ-ЖЕ.

Москва, 7 октября 1882 г.

Любезнѣйшій другъ, Михаилъ Осиповичь.

Въ субботу, т. е. въ день твоего отъѣзда, я, какъ обѣщалъ тебѣ, ѣздилъ за справкой по твоему дѣлу. Разговоръ имѣлъ продолжительный. Мнѣ сказано, что заключеніе коммиссіи уже можно предвидѣть, что оно готово, но до послѣдняго засѣданія составляетъ секретъ; что послѣднее засѣданіе будетъ утромъ 5-го числа (а не 3-го, какъ ты пишешь), и что о результатѣ засѣданія я буду извѣщенъ. И дѣйствительно, во вторникъ вечеромъ я получилъ извѣстіе о заключеніи коммиссіи. Вчера утромъ я хотѣлъ тебѣ писать, но получивъ Моск. Вѣдомости, узрѣлъ, что тамъ уже все пропечатано; потому и извѣщать тебя счелъ лишнимъ.—Ни одинъ проэктъ не одобренъ, назначается второй конкурсъ [1]).

[1]) Здѣсь имѣются въ виду проекты памятника Императора Александра II, въ числѣ которыхъ былъ, очевидно, проектъ и Микѣшина. Премированы были 4 проекта, только не Микѣшина, но ни одинъ изъ этихъ премированныхъ проектовъ не могъ «быть принятъ въ исполненіе», почему и ходатайствовали о назначеніи новаго конкурса.

Если желаешь работать для вторичнаго конкурса и вѣришь въ пословицу: «умъ хорошо, а два лучше», то попомни, что у тебя есть другъ, который тебѣ ни въ чемъ не откажетъ.

Скоро ли примешься за картинки? Жду отъ тебя заказа на остроуміе. Мнѣ самому хочется попытать себя въ этомъ родѣ.

Искренно любящій тебя *А. Островскій.*

30. ЕМУ-ЖЕ.

Москва, 1 января 1883 г.

Любезнѣйшій другъ,
Михаилъ Осиповичъ.

Поздравляю тебя съ новымъ годомъ и желаю тебѣ всякаго благополучія. Не удивляйся, что я такъ долго не писалъ тебѣ! По окончаніи пьесы, я расхварался очень, непосильная старческому организму работа доконала меня. Вотъ ужъ двѣ недѣли я сижу, или, лучше сказать, лежу дома. Предварительные шаги для переселенія тебя въ Москву состоятъ въ томъ, что о возможности пріобрѣсть тебя для Училища живописи и ваянія сообщено Дашкову. Но такъ какъ я самъ не выѣзжаю, то сношенія свои съ лицами высокопоставленными долженъ производить письменно или черезъ людей, что замедляетъ дѣло. Теперь жду отвѣта по этому ходатайству. О рисункахъ для шелковыхъ матерій и обоевъ я сообщилъ нѣкоторымъ, посѣтившимъ меня купцамъ, а они, съ своей стороны, обѣщали переговорить съ фабрикантами. Между моими знакомыми нѣтъ ни одного такого фабриканта. Не давно мнѣ пришла богатѣйшая идея для народнаго иллюстрированнаго изданія и идея неистощимая. Какъ только подробно обработаю ее, такъ сообщу тебѣ. Задача широкая и намъ съ тобой вполнѣ доступная.

Коли есть работа, такъ давай; у меня теперь есть свободное время.

Любящій тебя *А. Островскій.*

31. Д. В. ЖИВОКИНИ.

21 мая 1883 г.

Любезнѣйшій другъ, Дмитрій Васильевичъ, ужъ я незнаю, что тебѣ посовѣтовать. Я, съ своей стороны, дѣлалъ все, что могъ, въ твою пользу; я просилъ за тебя не потому, что я расположенъ къ тебѣ и къ твоему семейству и высоко цѣню талантъ твоего покойнаго отца, а просто изъ чувства справедливости. Еслиже, несмотря на мои просьбы, дѣлается дѣло несправедливое, значитъ, кому нибудь такъ нужно, и ужъ тутъ ничего не подѣлаешь! Подавать прошеніе Министру я не совѣтую, это дѣло рискованное: можешь получить выговоръ или, еще хуже, могутъ дать единовременное пособіе, въ видѣ милостыни, и тогда ужъ дѣло испорчено, на прибавку въ будущемъ нечего и разсчитывать. Мой совѣтъ: переждать годъ, а пока я постараюсь убѣдить директора, что съ тобой поступаютъ совершенно несправедливо. А, впрочемъ, какъ знаешь.

Напрасно ты посылалъ заказное письмо; поэтому случаю оно провалялось на почтѣ лишнихъ пять дней.

Поклонись кумѣ!

Любящій тебя *А. Островскій.*

32. А. В. ЖИВОКИНИ [1]).

Щелыково, 31 августа 1883 г.

Милая кума, Александра Васильевна.

Спросите у Вашего чудака мужа, съ чего онъ выдумалъ, что я на него сержусь! Я и недумалъ. Напротивъ, я душевно порадовался, когда получилъ извѣстіе, что его ходатайство имѣло успѣхъ. Если я неписалъ, такъ потому что писать было не о чемъ да и мнѣ очень нездоровилось.

Ваше намѣреніе просить Пчельникова [2]) о принятіи Анеты безъ жалованья я очень одобряю; хотя поручиться за успѣхъ никакъ немогу. Около

[1]) Жена Д. В. Живокини.

[2]) П. М. Пчельниковъ, управляющій конторой Московскихъ Театровъ.

20 сентября я пріѣду въ Москву, тогда вмѣстѣ подумаемъ и потолкуемъ. Благодарю Васъ за поздравленіе и заочно цѣлую.

Искренно любящій Васъ, кумъ Вашъ *А. Островскій.*

33. С. А. ЧЕРНЕВСКОМУ [1]).

14 декабря 1883 г.

Многоуважаемый
Сергѣй Антиповичъ.

Завтра я ѣду въ Петербургъ неотразимо. Переписка моей новой пьесы должна кончиться завтра къ полудню; иначе моя пьеса не поспѣетъ къ субботѣ въ комитетъ, потому что она должна еще, пройти черезъ цензуру. Мнѣ нуженъ Адамовъ; и я Васъ покорнѣйше прошу освободить его сегодня вечеромъ и завтра утромъ. Если Вы неможете этого сдѣлать своей властью, то прошу Васъ обратиться къ начальству. Я надѣюсь, что мнѣ не откажутъ.

Исполненіемъ моей просьбы Вы меня очень обяжете.

Преданный Вамъ *А. Островскій.*

34. Д. В. ЖИВОКИНИ.

Петербургъ, 7 ноября 1884 г.

Любезнѣйшій Дмитрій Васильевичъ, сдѣлай милость, успокойся! Сколько разъ я говорилъ тебѣ, что ужъ если я что обѣщалъ, такъ сдѣлаю. Хочешь ты мнѣ вѣрить, такъ ужъ это твое дѣло. Что я обѣщаю, такъ ужъ постоянно держу въ головѣ, и напоминать мнѣ не нужно.

Какъ здоровье кумы? Получше ли ей? Отъ всей души желаю ей поскорѣе поправиться. И ты неунывай!

Не все на небѣ будетъ ночь
Авось и солнышко проглянетъ.

Любящій Васъ *А. Островскій.*

---

[1]) Режиссеръ Императорскаго Малаго Театра.

На конвертѣ:

Его Благородію

Дмитрію Васильевичу

Живокини

Въ Москву. Старая Конюшенная, свой домъ.

35. ЕМУ ЖЕ.

17 ноября.

Не плачь, плакса! Богъ не попуститъ, свинья не съѣстъ. Заходи сейчасъ же! Есть телеграмма.

А. Островскій.

36. ЕМУ ЖЕ.

Подавай скорѣе прошеніе о принятіи дочери Надежды въ школу.

(Написано на визитной карточкѣ А. Н. Островскаго).

На всѣхъ письмахъ къ Живокини помѣтка: Живокини или Д. В. Живокини.

37. Г. Н. ѲЕДОТОВОЙ.

3 января 1885 г.

Многоуважаемая

Гликерія Николаевна.

Я нахожу, что всего удобнѣе считку сдѣлать въ субботу пораньше, часовъ въ 10-ть. Если же отложить до Вторника, то останется мало времени для репетицій. Въ случаѣ Вашего согласія, потрудитесь увѣдомить о томъ режиссера.

Искренно Вамъ преданный *А. Островскій.*

38. С. А. ЧЕРНЕВСКОМУ.

Февраля 2 дня 1885 г.

Многоуважаемый
Сергѣй Антиповичъ.

Телеграфируйте Рѣшимову, чтобы онъ немедленно просилъ телеграммой Ап. Ал. Майкова объ отсрочкѣ и чтобы заготовилъ какое-нибудь докторское свидѣтельство, которое пусть онъ пришлетъ по почтѣ.

Преданный Вамъ *А. Островскій.*

39. П. К. ДЬЯКОНОВУ.

Москва, 12 марта 1885 г.

Милостивый Государь,
Павелъ Константиновичъ.

Съ удовольствіемъ отвѣчаю на Ваши запросы; хотя, не скрою отъ Васъ, мнѣ это и не легко. Въ настоящее время я и занятъ по горло и очень нездоровъ.

Вы спрашиваете, какъ держитъ себя Незнамовъ въ разговорѣ съ Кручининой, и каковъ его видъ: «закинутая назадъ голова, вызывающій взглядъ, саркастическая улыбка и пр., или голова опущенная на грудь, мрачные взгляды, устремленные въ землю». Ни то, ни другое. Незнамовъ, для посторонняго взгляда, есть ни болѣе ни менѣе, какъ юный трактирный герой, такимъ онъ и долженъ явиться передъ публикой. Онъ, по молодости лѣтъ [1]), ни закаленнымъ наглецомъ съ поднятой головой, ни мрачнымъ человѣкомъ, потерявшимъ вѣру въ жизнь и людей; онъ еще многаго незнаетъ, многаго невидалъ. Онъ является полупьянымъ, съ дерзкимъ видомъ; но дерзость у него стушевана нѣкоторымъ конфузомъ. Онъ знаетъ

[1]) Тутъ, очевидно, пропускъ въ оригиналѣ письма: «не можетъ быть» (?).

провинціальныхъ актрисъ и неуважаетъ ихъ, поэтому онъ и считаетъ себя какъ бы въ правѣ говорить имъ грубости, но въ тоже время, онъ уменъ и понимаетъ, что ему еще рано быть судьею чужихъ пороковъ и не можетъ отдѣлаться отъ конфуза. И въ саркастической улыбкѣ у него проглядываетъ румянецъ юности и конфуза. Когда онъ понялъ, что встрѣтилъ чистую натуру, невиданную имъ, онъ остолбенѣлъ, — онъ ротъ разинулъ отъ удивленія; онъ потерялся, онъ ищетъ и неможетъ найти тона; прежній его разговоръ показался ему не только дерзкимъ, но что еще ужаснѣй для него, глупымъ. — Незнамова очень трудно играть: въ немъ есть и дурное и хорошее и все это должно проявляться и въ жестахъ и въ тонѣ; дурное въ немъ: неблаговоспитанность, дерзкій тонъ и манеры, пріобрѣтенные въ провинціальной труппѣ,—хорошее: сознаніе оскорбленнаго человѣческаго достоинства, которое выражается у него, хотя и сильно, но болѣе съ искреннею горечью, чѣмъ съ негодующимъ протестомъ; отъ чего его тирады выходятъ трогательнѣе. Я желалъ бы написать Вамъ и болѣе; но не имѣю досуга.

Готовый къ услугамъ *А. Островскій.*

Затѣмъ идутъ двѣ строчки, тщательно зачеркнутыя.

На конвертѣ: Казань. Въ Университетъ. Студенту, медику II-го курса Павлу Константиновичу Дьяконову.

40. Н. М. ѲЕДЮКИНУ.

1 мая 1885 г.

Многоуважаемый
Николай Михайловичъ.

Я только что получилъ отъ Джоржадзи Кахетинское и съ величайшей благодарностью возвращаю Вамъ долгъ. Прошу извинить, если по достоинству оно не будетъ равно Вашему.

Засвидѣтельствуйте мое почтеніе Вашей супругѣ.

Искренно уважающій Васъ и преданный *А. Островскій.*

На конвертѣ: Е. В. Б.
Николаю Михайловичу
Ѳедюкину
(отъ Островскаго).

41. А. А. МАЙКОВУ.

Щелыково, 4 августа 1885 г.

Многоуважаемый
Аполлонъ Александровичъ.

Я получилъ прошеніе отъ вдовы Бойковой, но такъ какъ не знаю, что съ нимъ дѣлать, то препровождаю его къ Вамъ. Получилъ также извѣщеніе изъ Петербурга, что съ начала сезона мы (т. е. Вы и я) вступаемъ въ управленіе театрами, поэтому я уже дѣлаю распоряженія по репертуарной части. У меня пробылъ недѣлю режиссеръ Кондратьевъ, я составилъ инструкцію и послалъ обратно въ Москву съ приказаніемъ составить списки текущаго репертуара и всѣхъ артистовъ, съ тѣмъ чтобы сдѣлать представленіе въ Петербургъ объ увольненіи безполезныхъ актеровъ, непроизводительно отягощающихъ бюджетъ. Съ этими списками онъ возвратится ко мнѣ. Здоровье мое замѣтно поправляется (у меня былъ докторъ изъ Москвы), но я еще слабъ. Обо многомъ надо бы написать Вамъ, но теперь я еще не въ состояніи; буду дѣлать это понемногу постепенно.

Искренно преданный Вамъ *А. Островскій.*

42. И. Н. ГРЕКОВУ (?).

24 октября 1885 г.

Многоуважаемый
Иванъ Николаевичъ [1]).

Если г. Макшеевъ, какъ Вы извѣщаете, согласенъ уступить Вамъ роль Мамаева, то и я, съ своей стороны, съ удовольствіемъ изъявляю на то согласіе. О чемъ и прошу Васъ извѣстить Ваше начальство.

Искренно Вамъ преданный *А. Островскій.*

[1]) Вѣроятно, это Грековъ.

43. ИЗЪ ПИСЬМА КЪ N. N. (РЕЖИССЕРУ?)

Вотъ мое предположеніе о распредѣленіи ролей:

Кочуевъ . . . . . Ленскій.
Ксенія . . . . . Ѳедотова.
Елоховъ . . . . . Макшеевъ.
Барбарисовъ . . . . . Музиль.
Муруговъ . . . . . Вильде.
Хіонія . . . . . Садовская.
Снафидина . . . . . Медвѣдева.
Капитолина . . . . . Ермолова 2-я.

Но желательно бы было прежде переговорить съ артистами.

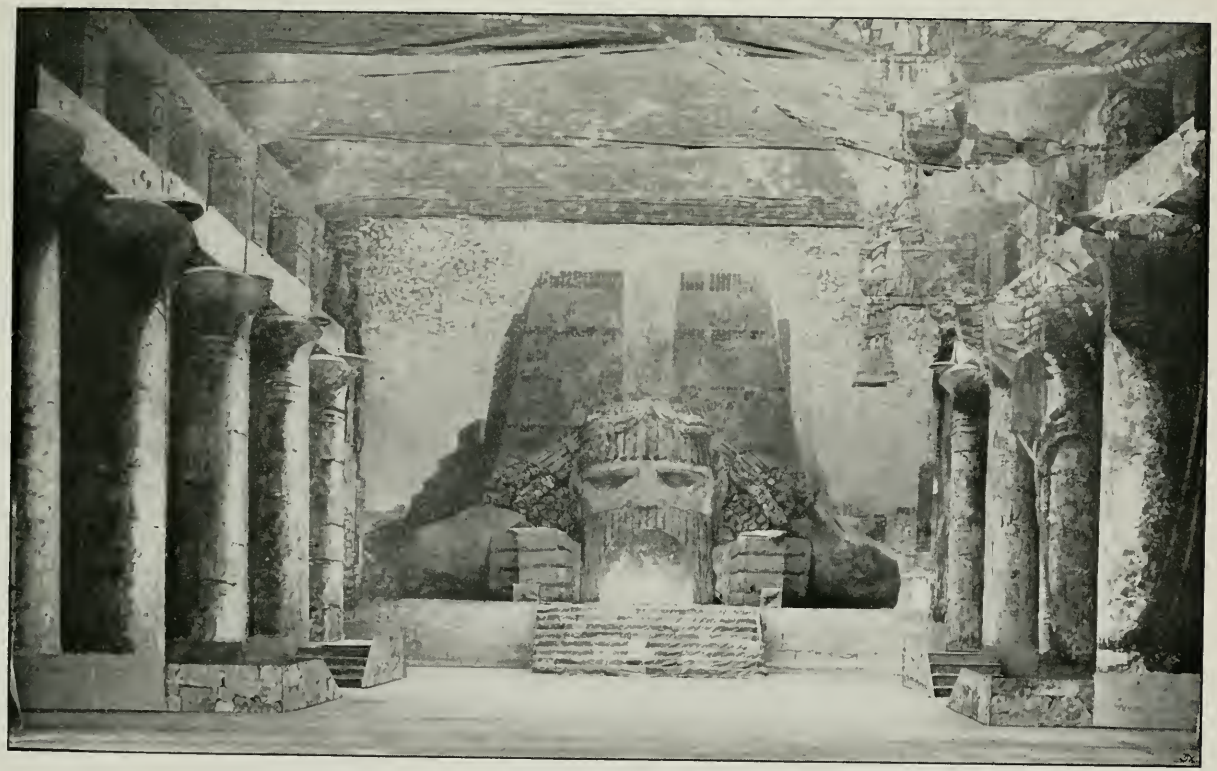
А. Островскій.

Около фамилій всѣхъ артистовъ, за исключеніемъ Ѳедотовой, поставленъ карандашемъ крестъ. Пьеса, роли которой здѣсь распредѣлены, «Не отъ міра сего».

КРАСАВЕЦЪ-МУЖЧИНА.

Аполлинарія . . . . . Г-жа Садовская.
Зоя . . . . . Г-жа Ѳедотова.
Лотохинъ . . . . . Г. Макшеевъ.
Олешунинъ . . . . . Г. Музиль.
Лукачевъ . . . . . Г. Вильде.
Сосипатра . . . . . Г-жа Медвѣдева.
Окоемовъ . . . . . Г. Садовскій.
Сусанна . . . . . Г-жа Никулина.
Пьеръ . . . . . Г. Рѣшимовъ.
Жоржъ . . . . . Г. Александровъ.
Акимычъ . . . . . Г. Рябовъ.
Василій . . . . . Г. Живокини.
Иванъ . . . . . Г.
Паша . . . . . Г-жа

Авторъ *А. Островскій.*



II. ОТРЫВОКЪ ДНЕВНИКА.

Щелыково, 1867 г.

30 мая пріѣхали въ 9 часовъ утра; разобралъ всѣ вещи. Послѣ обѣда пошелъ ловить живцовъ—клевъ безпрестанный, зашла туча — прибѣжалъ домой съ страшной болью рукъ и груди... Перевелъ 6 стр. Банкира [1])...

31 . . . До чаю перевелъ страницу, послѣ чаю 2.—Вечеромъ перевелъ 2 стр.

1-ое іюня. Перевелъ 4 страницы (до полдня). Вечеромъ перевелъ $2^1/_2$ стрн.

2 іюня . . . . Перевелъ $4^3/_4$ стрн..... (Вечеромъ) перевелъ $3^1/_2$ стр. — Писалъ письма.

3 іюня. Перевелъ 3½ (до обѣда)... перевелъ $3^1/_4$.

4 іюня . . . . перевелъ 2 стр. Кончилъ 1-ую часть до 9 ч. утра. Началъ переписывать либретто Воеводы — началъ 2 ч(асть) перевода. Началъ либретто «Не такъ живи»...»

5. Писалъ либретто Чайк(овскому) и Сѣрову [2]).

6. Писалъ либретто для Сѣрова и Чайк(овскому).—Написалъ письма, переписалъ Сѣрову $1^1/_2$ сцены... — Воротился въ 8 ч., писалъ либретто Чайк(овскому).

7 . . . . . Послѣ обѣда небольшой дождь, переп(исывалъ) либр(етто) Чайк(овскому), въ 4 ч. 23^0—писалъ либр(етто) Сѣр(ову).

8 . . . Послѣ обѣда кончилъ 1-ое д(ѣйствіе) либр(етто) — Воеводы — писалъ Сѣрову.

9 . . . . Писалъ Сѣрову, послѣ обѣда переводилъ съ итальянскаго.

---

[1]) «Великій банкиръ» комед. 2 д. Итало Франки. Переводъ напечат. въ «Отеч. Зап.» 1871, № 7.

[2]) Для Чайковскаго Островскій писалъ «Воеводу», для Сѣрова—«Не такъ живи» или «Вражья сила». Написано было 3 акта, но онъ не кончилъ, почему-то разойдясь съ Сѣровымъ. См. Кропачевъ. «Островскій на службѣ при Императорскихъ театрахъ». М. 1901, стр. 31.

10 ... Писалъ либр(етто) Сѣрову. Перевод(илъ) Итальян(скую) Ком(едію).

11. Воскр. (Ярилинъ день)... Писалъ либр(етто) Сѣрову.

12 ..... Послѣ обѣда перев(одилъ) Ком(едію) Ит(альянскую) и писалъ Сѣрову.

13 ... Перев(одилъ) Ком(едію), писалъ либретто Сѣрову и Чайков(скому) (Въ 3) [1]).

14 ..... Перев(одилъ) ком(едію) итал(янскую), писалъ либр(етто) Чайков(скому).

15. Послѣ обѣда перев(одилъ) Ит(альянскую) к(омедію) и писалъ Сѣрову.

16. Перев(одилъ) комед(ію) Ит(альянскую), конч(илъ) Женатыхъ овечекъ [2]), началъ «бродягу», писалъ Чайков(скому).

17. Писалъ Чайк(овскому). Пріѣхали П. и М... Перевод(илъ) ком(едію) Ит(альянскую).

18. Перев(одилъ) ком(едію).

19. Писалъ Сѣрову.

20. Кончилъ 1 актъ Сѣрову.

22. Перевод(илъ).

23. Перевод. ит.

24. Перевод.

25. Кончили «Бродягу».

26. Начали нов(ую) ит(альянскую) ком(едію) «Onore».

1 іюля.

2 Воскр. Въ 1 ч. ночи при дождѣ поѣхалъ въ Ярославль.

4. Во втор(никъ) былъ у Некр(асова).

5. Въ середу ..... отъ Некрасова въ Кострому.

7. Въ пят(ницу) въ 7 ч. веч. изъ Костр(омы).

---

[1]) Вѣроятно, «Воевода» 3-й актъ.

[2]) Вѣроятно, это пьеса Теобальдо Чикони: «Le pecarelle Smarite», переведенная Островскимъ подъ заглавіемъ «Заблудшія овцы».

8. Суб(бота) въ Щелык(овѣ) .. Перевод(илъ) ит(альянскую) ком(едію) Raggeratore.

11. Кончили Ragerat(ore).

13. Утромъ писалъ Сѣрову.

14. Перев(одилъ) Il vero amico.—Писалъ Сѣрову.

15. Цѣлый день работалъ для Сѣрова, переводилъ съ итал(ьянскаго). Письма.

16. Ночью уѣхалъ Миша [1]).

20. Писалъ Сѣрову, перевод(илъ) Ит(альянскую) ком(едію).

21. Андр. пріѣхалъ утромъ.

22. Пис(алъ) Сѣр(ову), перев(одилъ) новую комедію.

24. Пис(алъ) Сѣр(ову), перевод(илъ).

25. Пис(алъ) Сѣрову, перевод(илъ) ком(едію).

26. Перев(одилъ) Orig.

30. Андр. уѣхалъ.

1 авг. писалъ Сѣрову.

2. Въ 12 час. пріѣхалъ И. Ф. [2]).

7. Вечеромъ гулялъ. И. Ѳ. уѣхалъ.

III. ВОСПОМИНАНІЯ В. М. МИНОРСКАГО.

Владимиръ Михайловичъ Минорскій—давній знакомый и другъ А. Н. Островскаго: знакомство началось еще съ отцовъ и дѣдовъ. Семьи Островскихъ и Минорскихъ издавна жили въ большой дружбѣ. Владимира Михайловича Островскій зналъ со дня рожденія перваго, а знакомство у нихъ началось собственно говоря съ 1874 г., когда Минорскому было лѣтъ 20. Съ тѣхъ поръ до самой смерти А. Н. и продолжались ихъ теплыя дружественныя отношенія. Незадолго до смерти А. Н., когда Островскій жилъ въ гостинницѣ «Дрезденъ», съ нимъ жилъ братъ В. М. Минорскаго. Самъ же

[1]) Т. е братъ Мих. Ник. Островскій.

[2]) Т. е. И. Ѳ. Горбуновъ.

В. М. долженъ былъ ежедневно посѣщать А. Н., который боялся оставаться одинъ, и если почему-либо тотъ не приходилъ, постоянно слышались жалобы и разспросы, что такое случилось, почему онъ не могъ придти.

По разсказамъ В. М. Минорскаго, Островскій былъ человѣкъ очень застѣнчивый и робкій. Если ему случалось быть въ дамскомъ обществѣ, то онъ умолкалъ, какъ-то съеживался и только сбоку посматривалъ на присутствующихъ. Разъ какъ-то при немъ у кого-то въ гостяхъ была очень шикарно одѣтая дама. При ея появленіи Островскій смутился и въ ея присутствіи разговоръ шелъ только на тему объ осетринѣ и вообще о рыбѣ, чѣмъ шикарная дама была непріятно поражена, разсчитывая, очевидно, бесѣдовать съ знаменитымъ драматургомъ о «матеріяхъ важныхъ».

Но совсѣмъ другимъ былъ А. Н. въ тѣсномъ пріятельскомъ кругу. Прежде всего должно замѣтить, что по душѣ это былъ удивительно милый, добрый и симпатичный человѣкъ. Среди друзей онъ уже такъ не стѣснялся, и нерѣдко приходилось слышать отъ него увлекательные разсказы, въ которыхъ, по словамъ В. М. Минорскаго, сказывалось своего рода творчество, выражавшееся въ томъ, что слушатели какъ бы переносились въ самую обстановку дѣйствія: природа-ли, лица-ли такъ ярко описывались въ разсказѣ А. Н., что все какъ живое вставало передъ слушателями. Къ сожалѣнію, въ памяти сохранился только одинъ такой случай. Какъ извѣстно, Островскій самъ очень мало бывалъ въ театрѣ. Разъ какъ-то онъ однако попалъ на первое представленіе чьей-то пьесы. Среди публики присутствовалъ между прочимъ и маститый теперь беллетристъ Б., который, по словамъ Островскаго, старался казаться умнымъ. Въ ложахъ, говоритъ А. Н., замѣчается нерѣшительное настроеніе: что сказать о пьесѣ, какъ бы не попасть впросакъ. Но вотъ наступаетъ антрактъ. Б. идетъ, раскланивается съ знакомыми и на ихъ вопросъ о новинкѣ отвѣчаетъ: «Пьеса некультурная». И эти слова передаются изъ устъ въ уста, отъ одного къ другому и гуляютъ по всему театру. Невозможно, говоритъ В. М., передать всей живости разсказа А. Н.; мы какъ бы присутствовали при выше описанной сценѣ: такъ живо и ярко была она передана.

Въ связи съ этимъ В. М. Минорскій отмѣчаетъ необыкновенную наблюдательность нашего драматурга, которая не покидала его никогда, даже въ такія минуты, когда, казалось, онъ менѣе всего занятъ своими наблюденіями. Играетъ ли А. Н. въ карты, это не значитъ, что онъ только ими и занятъ; нѣтъ, напротивъ, тихо перебирая въ рукахъ карты, онъ внимательно слѣдитъ за всѣмъ окружающимъ, и всѣ его наблюденія съ необычайной яркостью и точностью запечатлѣвались въ его памяти, которая у драматурга была очень хорошая.

Такая наблюдательность въ соединеніи съ удивительной памятью и помогали писателю собирать матеріалы для своихъ произведеній. Даже простыя прогулки по Таганкѣ, отъ которой они недалеко жили, не пропадали даромъ, наоборотъ давали матеріалъ: А. Н. что-нибудь да подмѣтитъ во время этихъ прогулокъ.

Другимъ источникомъ, откуда почерпалъ свои матеріалы нашъ драматургъ, служили разсказы другихъ лицъ. По словамъ В. М., Островскій обладалъ необыкновенною способностью привлекать къ себѣ и располагать въ свою пользу всѣхъ, съ кѣмъ бы ему ни приходилось сталкиваться; особенно же благоволили къ нему купцы, которыхъ влекла къ А. Н. та черта его творчества, что, рисуя жизнь купечества съ такой обстоятельностью, какъ никто, онъ тѣмъ не менѣе никого не обидѣлъ: онъ никогда не изображалъ личностей, а типы. Расположеніе купцовъ къ Островскому доходило, по словамъ В. М., до глубочайшаго уваженія и своего рода обожанія: для многихъ онъ былъ ближе духовника, и они разсказывали ему обстоятельнѣйшимъ образомъ всю жизнь какъ свою, такъ и своихъ семейныхъ. Изъ такихъ лицъ особенно остался въ памяти разсказчика нѣкто Горячевъ, отецъ котораго былъ подрядчикомъ по перевозкѣ кладей, а также и денегъ, на нижегородскую ярмарку. Жизнь въ домѣ его отца, конечно, ничѣмъ не отличалась отъ жизни замоскворѣцкаго купечества: такъ же рано ложились спать, такъ же рано запирались ворота. На бѣду Горячевъ—сынъ прямо-таки пристрастился къ театру, но выходить изъ дому и особенно такъ поздно возвращаться домой у нихъ возбраня-

лось, но онъ не останавливался ни передъ чѣмъ. Ему приходилось проходить черезъ отцовскую спальню, прежде чѣмъ попасть въ свою комнату и онъ, чтобы, не разбудить отца, снималъ сапоги и въ шерстяныхъ чулкахъ тихо пробирался къ себѣ. Если при этомъ просыпалась мать, то, конечно, прикрывала и ничего не говорила отцу. Вся эта сцена напоминаетъ нѣсколько разсказъ Андрея Титыча Грускова въ комедіи: «Въ чужомъ пиру похмѣлье», но однако не для этого лица послужилъ Горячевъ прототипомъ. Онъ поражалъ Островскаго своей энергіей, силою и нравственной мощью, и съ него, какъ говорилъ самъ драматургъ В. М. Минорскому, онъ списалъ своего Краснова («Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ»), конечно, пропустивъ наблюденія надъ личностью Горячева сквозь горнило своего творчества. Слѣдуетъ дополнить, что этотъ Горячевъ въ полномъ смыслѣ слова боготворилъ Островскаго, которому какъ на исповѣди и разсказалъ всю свою жизнь.

Одинъ вопросъ, одно обстоятельство въ извѣстномъ смыслѣ мучило и безпокоило нашего драматурга,—это вопросъ о томъ, кому передать свой опытъ драматическаго писателя. «Я знаю», говаривалъ онъ, «что никакихъ записокъ не напишу, а какъ мнѣ хочется найти человѣка, которому я могъ бы передать все свое знаніе, весь свой опытъ драматическаго писателя». И онъ искалъ такого человѣка. Этимъ исканіемъ, очевидно, объясняется и его сотрудничество съ Соловьевымъ, Невѣжинымъ: тутъ было не одно только желаніе притти на помощь начинающимъ писателямъ, но повидимому и затаенное желаніе найти человѣка, который могъ бы быть его ученикомъ.

Касалась наша бесѣда между прочимъ и бумагъ, оставшихся послѣ А. Н. Островскаго. Послѣ него осталось два ящика съ бумагами, въ числѣ которыхъ были, конечно, и письма, и изъ нихъ около 600 писемъ къ женѣ. Эти бумаги взялъ, послѣ переговоровъ со вдовою драматурга Маріей Васильевной, его братъ, министръ Михаилъ Николаевичъ и, какъ кажется, прежде всего исключилъ оттуда свои письма. Остальное было поручено разобрать И. Ѳ. Горбунову съ С. В. Максимовымъ, въ работѣ которыхъ

принималъ также участіе П. О. Морозовъ. Въ настоящее время эти бумаги, надо полагать, находятся у сына драматурга С. А. Островскаго.

Насколько тѣсная дружба соединяла семьи Островскихъ и Минорскихъ, видно изъ того, что, когда отцу нашего писателя Н. Ѳ., хорошему юристу, какъ отзывается о немъ В. М. Минорскій, пришлось прервать свою дѣятельность и уѣхать изъ Москвы (онъ уѣхалъ въ свое извѣстное теперь имѣніе Щелыково), то онъ поручилъ отцу В. М. Минорскаго такъ сказать завѣдывать всѣмъ своимъ московскимъ имуществомъ, и тотъ впослѣдствіи не разъ ѣздилъ къ нему по дѣламъ въ Щелыково, гдѣ тотъ, кажется, въ 1853 г. и умеръ.

На мой вопросъ, почему Островскій вышелъ изъ университета, не кончивъ курса, мой собесѣдникъ отвѣтилъ, что по всей вѣроятности это объясняется лѣностью, а также и тѣмъ, что А. Н. любилъ покутить. Этими кутежами онъ несомнѣнно подорвалъ свое поистинѣ богатырское здоровье: когда-то онъ переплывалъ одесскій портъ.

ЗАМѢТКИ НА ПОЛЯХЪ ГОГОЛЯ.

(Историко-библіографическія примѣчанія).

П. СТОЛПЯНСКАГО.

ЕСМОТРЯ на то, что прошло сто лѣтъ со дня рожденія Н. В. Гоголя, что о Н. В. Гоголѣ и его сочиненіяхъ существуетъ громадная литература, одна библіографія которой составитъ, пожалуй, нѣсколько томовъ солидной толщины, все же имѣется рядъ вопросовъ, связанныхъ съ именемъ Гоголя, едва-едва затронутыхъ и нуждающихся въ дальнѣйшей разработкѣ. Съ однимъ изъ такихъ вопросомъ мы и думаемъ познакомить читателей въ данной замѣткѣ.

Обыкновенно мы довольствуемся стереотипною фразою: «Гоголь отражалъ въ своихъ твореніяхъ крѣпостную Русь». Затѣмъ мы ставимъ точку и переходимъ къ своимъ собственнымъ критико-философическимъ измышленіямъ, доходящимъ иногда до того, что называемъ Гоголя плебеемъ, а Пушкина аристократомъ или обвиняемъ Гоголя чуть ли не въ уголовномъ преступленіи противъ русской свободы—преступленіи, заключающемся въ томъ, что Гоголь издалъ свою «Переписку съ друзьями».

Конечно, далеко не достаточно сказать, что Гоголь «отражалъ», что Гоголь «создалъ» общую мрачную картину Россіи 30—40 годовъ; нужно посмотрѣть, какъ подмѣтилъ великій художникъ слова, плачущій незримыми слезами чрезъ видимый міру смѣхъ, детали этой картины. И вотъ если съ такимъ желаніемъ подойти къ произведеніямъ Гоголя, то мы обнаружимъ очень и очень интересныя подробности.

«Лабарданъ!» «лабарданъ!» съ декламаціей восклицаетъ Хлестаковъ, авторитетно заявляя, что эта рыба очень вкусная и ему понравилась [1]).

Въ перепискѣ братьевъ Булгаковыхъ находимъ слѣдующія строки: [2]) «Въ субботу я тебѣ послалъ рыбу *свѣжаго лабардану*, привезеннаго мнѣ «изъ Колы (графъ Воронцовъ ужасный до нея охотникъ). Не знаю, тебѣ «понравится ли, ежели сказать, что это то же, что и треска. Впрочемъ, «можешь поподчивать тестя и пріятелей».

Письмо датируется 25 января 1826 года—въ это время лабарданъ былъ самой свѣжею новинкою нашихъ гурмановъ, новинкою такою, что почтъ-директоръ К. Булгаковъ счелъ долгомъ не только извѣстить своего брата, но даже прислать попробовать. Далѣе мы видимъ, что не только Хлестаковъ былъ любителемъ лабардана, но и самъ графъ Воронцовъ, который славился своими лукулловскими обѣдами.

Пойдемъ дальше. Въ «Ревизорѣ» есть слѣдующее мѣсто: «Просто не говорите. На столѣ, напримѣръ, арбузъ—въ семьсотъ рублей арбузъ. Супъ

---

[1]) Ревизоръ. Актъ II, явленіе V.

[2]) Русскій Архивъ 1903 № 7, ст. 47.

«въ кастрюлѣ прямо на пароходѣ пріѣхалъ изъ Парижа, откроютъ крышку— «паръ, которому подобнаго нельзя отыскать въ природѣ» [1]).

Это мѣсто, считающееся шедевромъ Хлестаковскаго вранья, какъ оказывается, тоже не выдумано Гоголемъ, а покоится на реальномъ основаніи, которое находимъ въ цитируемой нами уже перепискѣ Булгаковыхъ [2]).

«Ѣли черепаховый супъ—пишетъ Булгаковъ—изготовленный въ Остъ-Индіи и присланный мнѣ Воронцовымъ изъ Лондона. Теперь до такой степени совершенства дошли въ разсужденіи кушанья, что готовые обѣды отъ Робертсона въ Парижѣ посылаютъ въ Индію въ какихъ-то жестяныхъ посудахъ новаго изобрѣтенія, гдѣ они сохраняются отъ всякой порчи».

Очевидно, что про этотъ черепаховый супъ Воронцова, про эти обѣды отъ Робертсона въ Парижѣ говорили въ свое время очень много. Хлестаковъ слышалъ эти разговоры и въ результатѣ консервы, присланные Воронцовымъ изъ Лондона, превратились въ «супъ съ паромъ, которому подобнаго нельзя отыскать въ природѣ».

Почти въ то же время появилось и запрещеніе, данное Императоромъ Николаемъ I, привозить въ Россію готовое кушанье въ жестяныхъ коробкахъ. Мы не могли найти, чѣмъ мотивировалась подобная мѣра,—по всей вѣроятности, что тогдашними гастрономическими магазинами была получена партія испортившихся консервовъ, можетъ быть, кто нибудь изъ близкихъ ко двору отравился—и въ результатѣ консервы были изгнаны оффиціально изъ меню гастрономовъ того времени; неоффиціально, конечно, они продолжали продаваться, но, какъ плодъ запрещенный, по дорогой цѣнѣ.

И авторство свое Хлестаковъ не выдумалъ, а заимствовалъ отъ той же сѣренькой дѣйствительности, и былъ правъ, говоря «что есть другой Юрій Милославскій такъ тотъ ужъ мой». Права была и городничиха, когда увѣряла, что «ну это, вѣрно, я васъ читала, какъ хорошо написано!» [3]).

---

[1]) «Ревизоръ», дѣйствіе III, явленіе 6.
[2]) «Русскій Архивъ» 1903, I, стр. 81.
[3]) «Ревизоръ», дѣйствіе III, явленіе 6.

Въ «Сѣверной Пчелѣ» за то время читаемъ двѣ замѣтки, одну небольшую, другую болѣе подробную, пояснительную.

Первая замѣтка гласитъ слѣдующее: «Замѣтьте еще, какъ хитро «издатели подбираютъ заглавіе къ фабричнымъ романамъ. Гречъ написалъ «Черную женщину», и на фабрикѣ явилась Черная Женщина. М. Н. Загоскинъ «написалъ Искуситель, вотъ вамъ Обольститель!» [1]).

Вторая замѣтка объясняетъ этотъ плагіатъ: «Съ нѣкотораго времени «являются у насъ диковинныя, романическія, пожалуй даже романтическія «штуки. То выйдетъ «Черная женщина» и ее выдаютъ за романъ Греча неопытному покупателю, то «Повѣсти и разсказы А. М.» и ихъ продаютъ «за новое сочиненіе Марлинскаго, то «Три повѣсти» Павлова и ихъ сбы«ваютъ за новыя сочиненія Н. Ф. Павлова!»

Сообщивъ такіе факты, Ѳ. Булгаринъ возмущается и восклицаетъ: «какъ «тутъ вступиться! Развѣ нѣтъ другого Павлова! Развѣ этотъ другой Павловъ «не можетъ написать Трехъ повѣстей. Развѣ Черная Женщина не можетъ «быть и не Гречемъ написанная. Развѣ писака, имя котораго начинается съ А. М., не можетъ назвать своего маранья Повѣсти и разсказы» [2]).

Своеобразный плагіатъ того времени дошелъ до такихъ предѣловъ, что, наконецъ, сами авторы стали посылать письма въ редакцію; такъ читаемъ [3]): «Василій Аполлоновичъ Ушаковъ, авторъ «Киргизъ - Кайсака, «Разсказы Инвалида» и другихъ сочиненій, доставившихъ ему уваженіе отечественной публики, проситъ извѣстить читателей нашихъ, что вышедшія въ нынѣшнемъ году «Были и повѣсти» Ушакова написаны не имъ».

Да и самъ «Ревизоръ» Гоголя испыталъ ту же напасть; очень вскорѣ послѣ постановки «Ревизора» Гоголя на Александринской сценѣ появился «Настоящій Ревизоръ, оригинальная комедія въ 3-хъ дѣйствіяхъ», о которой театральный критикъ того времени писалъ:

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1838 № 50.
[2]) «Сѣверная Пчела» 1838 № 365.
[3]) «Сѣверная Пчела» 1838 № 61.

«Намъ часто случалось быть свидѣтелями паденія плохихъ театральныхъ пьесъ, но мы никогда не видали такого неловкаго, смѣшного и, надо прибавить, заслуженнаго паденія, каксе испытала недавно комедія «Настоящій Ревизоръ»... Мы видѣли одну только пародію, недостойную искусства, на «которую могла рѣшиться только явная бездарность!» [1]). Вотъ факты характеризующіе литературные нравы и обычаи того времени;—на нашъ взглядъ, они нашли себѣ отраженіе въ «Ревизорѣ», въ разговорѣ Хлестакова и городничихъ о литературныхъ произведеніяхъ Хлестакова.

И извѣстное огорченіе городничаго: «Что за скверный городъ! Только «гдѣ нибудь поставь какой нибудь заплѣтень или заборъ, чортъ ихъ знаетъ, откуда и нанесутъ всякой дряни», а также его приказаніе: «да разметать на скоро старый заборъ, что возлѣ сапожника, и поставить соломенную веху, чтобы было похоже на планировку. Оно чѣмъ болѣе ломки, «тѣмъ болѣе означаетъ дѣятельности градоправителя!»—имѣли характеръ не одной только шутки [2]).

Зрители, слушая это мѣсто, вспоминали, что въ правилахъ, изданныхъ для строительныхъ комиссій, учреждаемыхъ почти во всѣхъ городахъ, были указанія, какіе заборы должны были строить обыватели; что рисунки этихъ заборовъ печатались Главнымъ Управленіемъ путями сообщенія и публичныхъ зданій; что обыватель, по закону, безъ разрѣшенія этихъ комисій, не могъ не только начать строиться, но даже произвести самый незначительный ремонтъ: поправить ставни, вбить гвоздь въ оторвавшуюся отъ крыши доску... Съ другой стороны, на память могъ придти и уставъ благочинія, по которому и въ деревняхъ должна была быть образцовая чистота и деревенскія улицы должны были быть подметаемы хотя разъ въ недѣлю, по субботамъ [3]).

Конечно, большинству памятенъ адресъ на письмѣ Хлестакова къ

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1836 г., № 61.

[2]) «Ревизоръ», дѣйствіе 1-е, явленіе V.

[3]) Болѣе подробно, смотри нашу работу «Бумажная Русь» въ журналѣ «Бодрое Слово» 1910 г. № 1.

Тряпичкину: «Въ почтамскую улицу въ домѣ подъ номеромъ 97, поворотя на дворъ въ третьемъ этажѣ направо» [1]). Не безынтересно сравнить этотъ адресъ съ нижеслѣдующимъ адресомъ одного маленькаго литератора конца 20-хъ годовъ XIX столѣтія: «Узнать о семъ можно въ 3-й адмиралтейской части 4-мъ кварталѣ у Харламова моста въ угловомъ домѣ Вальта подъ № 279, подлѣ бутки, взойдя изъ воротъ на первую лѣстницу, въ верхнемъ этажѣ, спросить живущихъ въ покояхъ подъ № 6» [2]).

Конструкція обоихъ адресовъ, конечно, одинаковая.

Если мы обратимся къ перепискѣ Гоголя, то найдемъ и въ ней многочисленныя указанія и объясненія многихъ мѣстъ «Ревизора».

Сравните начало «Ревизора», разсказъ городничаго о видѣнномъ имъ снѣ, со слѣдующимъ мѣстомъ письма Гоголя къ матери:

«Вы даже пишете мнѣ о снахъ. Помилуйте, маменька, мало ли какой «чепухи снится намъ; да если мы будемъ обо всемъ вздорѣ думать, такъ у «насъ поневолѣ голова пойдетъ кругомъ. Вы пишете, что очень странный «сонъ вамъ видѣлся. Да, когда же сны не бываютъ странные! Мнѣ прежде «снилась самая дичь, что, вѣрно, въ 500 разъ болѣе странная» [3]).

Извѣстный «четвертый этажъ» разсказа Хлестакова находитъ также поясненіе въ слѣдующихъ строчкахъ письма Гоголя къ матери:

«Въ письмѣ вашемъ между прочимъ вы безпокоитесь, что квартира «моя въ пятомъ этажѣ. Это здѣсь не значитъ ничего и вѣрьте во мнѣ не «производитъ ни малѣйшей усталости. Самъ Государь занимаетъ комнаты «не ниже моихъ; напротивъ на верху гораздо чище и здоровѣе воздухъ» [4]).

И какъ характерна въ этихъ строкахъ письма къ матери ссылка на Государя.

Наконецъ, разсказъ Осипа о томъ, какъ Хлестаковъ распродаетъ платье и «иной разъ все до послѣдней рубашки спуститъ, такъ «что на

---

[1]) «Ревизоръ», дѣйствіе IV, явленіе IX.

[2]) «С.-Петербургскія Вѣдомости» 1836 № 5.

[3]) Шенрокъ, I, 313 стр.

[4]) Шенрокъ I, 195 стр.

немъ всего останется сертучишко да шинелишка» [1]) безусловно навѣянъ впечатлѣніемъ того времени, когда Гоголь до такой степени обносился, что нижняго бѣлья у него не было ни одной штуки, а манишекъ было только три, когда онъ самъ писалъ: «я еще до сихъ поръ долженъ хо-«дить въ томъ самомъ платьѣ, которое сдѣлалъ по пріѣздѣ своемъ въ «С.-Петербургъ изъ дому... до сихъ поръ я не въ состояніи былъ сдѣлать «новаго, не только фрака, но даже теплаго плаща, необходимаго для зимы. «Хорошо еще, что я немного привыкъ къ морозу и отзвонилъ всю зиму «въ лѣтней шинели [2]).

Мы не думаемъ, что нашими замѣтками мы исчерпываемъ затронутый нами вопросъ; мы указываемъ лишь на то, что попадалось намъ попутно при изученіи журналистики того времени. Безусловно, такихъ совпаденій будетъ гораздо больше, и слова Гоголя: «Я никогда ничего не «создавалъ въ воображеніи и не имѣлъ этого свойства; у меня только то «выходило хорошо, что взято было мною изъ дѣйствительности, изъ данныхъ мнѣ извѣстныхъ» [3])—вполнѣ оправдываются.

Далѣе, эти совпаденія въ значительной степени объясняютъ успѣхъ «Ревизора» Гоголя. Его идею, которую стремятся объяснять и по сейчасъ, во время первыхъ постановокъ Гоголя могли уяснить себѣ немногіе; большинство думало такъ, какъ выразился Ѳ. Булгаринъ: «у насъ не только «никто не прощаетъ подобныхъ злодѣевъ и грабителей, которые по роду «своихъ преступленій не могли бы подойти даже подъ Всемилостивый ма-«нифестъ» [4]), но масса мелкихъ подробностей, взятыхъ изъ жизни, о которыхъ всѣ знали и всѣ говорили, возбуждали безусловно вниманіе и заставляли ходить смотрѣть этотъ непонятный, до разъясненія Бѣлинскаго, фарсъ, какъ называли при первыхъ представленіяхъ безсмертное твореніе Гоголя «Ревизоръ».

---

[1]) «Ревизоръ», дѣйствіе II, явленіе 1.
[2]) Шенрокъ I, 395.
[3]) «Исповѣдь», изданіе 10, IV. 356.
[4]) «Сѣверная Пчела», 1836 № 171.

Сдѣлаемъ еще нѣсколько указаній.

За послѣднее время въ печати возникъ вопросъ, гдѣ происходитъ дѣйствіе «Ревизора», обращалось вниманіе на указаніе Хлестакова о Саратовской губерніи.

Просматривая журналы и газеты того времени, мы наткнулись на любопытный отрывокъ въ Литературныхъ приложеніяхъ къ «Русскому Инвалиду» за 1834 годъ. Приводимъ его цѣликомъ:

«Радугинъ между самыми высокими своими достоинствами поставляетъ то, что онъ въ Москвѣ родился, въ Москвѣ выросъ, въ Петербургѣ «служилъ, въ Москвѣ состарился и при томъ былъ постояннымъ дѣйстви-«тельнымъ членомъ Благороднаго собранія, Англійскаго клуба и скаковаго «общества, вѣчно имѣлъ кресла въ театрѣ и не пропустилъ ни одного «гулянья ни подъ Новинскимъ, ни подъ Дѣвичьимъ, ни на трехъ горахъ, «ни въ Марьиной рощѣ, ни во Всесвятскомъ, ни на Нѣмецкихъ станахъ.

«Въ прошедшемъ году ему случилось быть у насъ въ Саратовѣ: онъ «говорилъ только объ одной Москвѣ, сравнивалъ наши привычки и обычаи «съ столичными; находилъ страннымъ все, что хоть на вершокъ отъ нихъ «отступало; ему весьма хотѣлось, чтобъ весь Саратовъ преобразился ему «въ угоду. Онъ говорилъ о Дворѣ [1]), какъ царедворецъ; о писателяхъ, «какъ будто всѣ они друзья съ нимъ [2]); о высшихъ обществахъ, какъ «будто бы онъ первенствовалъ въ нихъ [3]). Онъ переписывается съ мини-«страми; у него просятъ совѣта члены Государственнаго Совѣта [4]); онъ «пользуется уваженіемъ, извѣстностью; для него открыты мѣшки съ чер-«вонцами банкировъ. По его мнѣнію, только въ Москвѣ и С.-Петербургѣ [5]) «живутъ люди просвѣщенные, съ дарованіями, знающіе обращеніе и хо-

---

[1]) Монологъ Хлестакова: Я вездѣ, вездѣ... Во дворецъ каждый день ѣзжу.

[2]) ib. Литераторовъ часто вижу. Съ Пушкинымъ на дружеской ногѣ.

[3]) ib. Тамъ у насъ и вистъ свой составился: министръ иностранныхъ дѣлъ французскій посланникъ...

[4]) ib. меня самъ Государственный совѣтъ боится.

[5]) Анна Андреевна. Мы теперь въ Петербургѣ намѣрены жить. А здѣсь, признаюсь, такой воздухъ...

«рошій тонъ [1]). И онъ не стыдился говорить это предъ людьми старыми, «заслуженными, образованными, которые видали виды, и передъ такими, «которые на обухѣ рожь молотятъ и зерна не уронятъ, и передъ такими, которыхъ въ ступѣ песцомъ не попадешь!

«Чудное дѣло! Или онъ всѣхъ насъ щиталъ пошлыми дураками или «страсть выдавать себя за человѣка значительнаго ослѣпила его, но онъ «до того однажды забылся, что, смотря съ балкона на пышную величавую «Волгу, вскричалъ: Волга—порядочная рѣка для губернскаго города!» [2]).

Зная, какъ составлялись Литературныя Прибавленіи къ «Русскому Инвалиду» [3]), имѣя понятіе, что представлялъ изъ себя Воейковъ, какъ литераторъ, нельзя сомнѣваться въ томъ, что Радугинъ лицо не вымышленное, что въ этомъ отрывкѣ выведенъ кто-то изъ петербургскаго или московскаго общества. Намъ, къ сожалѣнію, несмотря на продолжительные поиски, не удалось раскрыть псевдонимъ Радугина.

Гоголь, какъ извѣстно, бывалъ на пятницахъ Воейкова, очевидно, читалъ «Русскій Инвалидъ» и, быть можетъ, даже лично сталкивался съ живымъ Радугинымъ, и не заставило ли воспоминаніе о Радугинѣ сдѣлать указаніе на Саратовскую губернію?

Во всякомъ случаѣ, сходство монолога Хлестакова съ описаніемъ Радугина болѣе, чѣмъ очевидное.

Другое совпаденіе, которое намъ также удалось отмѣтить, пожалуй даже еще оригинальнѣе!

Въ романѣ Поль де Кока «Парижскіе комиссіонеры» [4]), описывая одно изъ многочисленныхъ свиданій, которыми наполнены его романы, Поль де Кокъ пишетъ:

«Чтобы объяснить эту перемѣну, слѣдуетъ вспомнить, что легкомыс-

---

[1]) ib. Нашъ домъ былъ первый въ столицѣ...

[2]) Литературныя прибавленія къ Рус. Инв. 1834 № 83.

[3]) Напримѣръ, Бурнашевъ. Воспоминанія. М. 1873.

[4]) Мы цитируемъ по изданію 1900 г. Т. XII стр. 83. Романъ вышелъ въ Парижѣ въ началѣ 30-хъ годовъ.

«ленный Альбертъ писалъ свое посланіе въ то время, когда Мульо со-«ставлялъ меню для обѣда. И вотъ, думая, что пишетъ только громко «произносимыя имъ фразы, Альбертъ нечаянно вставилъ въ письмо часть «кушаній, предложенныхъ Мульо, и изъ всего этого вышло такое письмо: «Очаровательнѣйшая изъ женщинъ! Вы знаете, какъ я васъ люблю... *трехъ «достаточно.* Вашъ образъ передо мною *заливное изъ телячьей головы.* «Чтобы вы не ждали меня напрасно на свиданіе, посылаю вамъ моего близ-«каго друга *безукоризненной свѣжести.* Онъ займетъ васъ *подъ бѣлымъ «соусомъ».*

Безусловно, это письмо заставляетъ вспомнить записку городничаго съ его знаменитымъ: «но уповая на милосердіе Божіе за два соленые огурца особенно и полпорціи икры рубль двадцать пять копѣекъ»—надо сознаться, что Гоголь въ этомъ случаѣ былъ язвительнѣе, чѣмъ легкомысленный французъ Поль де Кокъ.

Къ счастью, очевидно, Булгаринъ не читалъ этого романа Поль де Кока, а то, конечно, воспользовался бы указаннымъ сходствомъ, какъ очевиднымъ доказательствомъ правоты своего мнѣнія, что Гоголь только русскій Поль де Кокъ...

ТЕОРІЯ ВНЕЗАПНЫХЪ МЫСЛЕЙ.

СПОСОБЪ УСИЛЕНІЯ СЦЕНИЧЕСКАГО ВНИМАНІЯ.

СЕРГѢЯ РАТОВА.

ЗАДАЧА сценическаго искусства—художественно воплощать въ живые образы мысль и настроеніе автора. Главнымъ средствомъ, при помощи котораго актеръ эту мысль воплощаетъ, и единственное средство, при помощи котораго зритель эти образы воспринимаетъ, служитъ сила вниманія. Въ этой силѣ надо искать разгадку многихъ сокровенныхъ тайнъ сценическаго творчества. Огромное значеніе вниманія можетъ быть обосновано теоретически, если мы разсмотримъ, въ чемъ заключается его сущность. Одни ученые видятъ во вниманіи элементъ воли, другіе—элементъ познанія; вѣрнѣе, вниманіе относится и къ волѣ и къ познанію. По опредѣленію Вунда, вниманіе есть особая дѣятельность въ области сознанія, заключающаяся во вліяніи воли на представленіе; по опредѣленію Рибо, вниманіе есть умственное состояніе, исключительное или преобладающее, сопровождаемое непроизвольнымъ или искусственнымъ приспособленіемъ индивидуума; по опредѣленію Ланге, вниманіе есть активный процессъ спеціальнаго и моментальнаго приспособленія организма къ наилучшимъ условіямъ извѣстнаго индивидуальнаго воспріятія,—условіямъ, усиливающимъ самое впечатлѣніе. Есть ученые, какъ, напр., Т. Соловьевъ (вниманіе, какъ органическая сила), которые считаютъ вниманіе органической силой наряду съ закономъ тяготѣнія и даже вліяющей на этотъ законъ. Теорія эта очень интересна и хорошо обоснована, она открываетъ новые горизонты на области сознанія. Если даже не считать вниманіе особой самостоятельной силой, то оно во всякомъ случаѣ есть стремленіе къ единству сознанія и является умственнымъ процессомъ, вліяющимъ на ощущенія и чувствованія.

Въ сценическомъ искусствѣ вниманіе играетъ двоякую роль—актеръ во время работы на сценѣ *направляетъ* и *сосредоточиваетъ* вниманіе на извѣстный художественный образъ или сценическое положеніе и затѣмъ самъ *заполучаетъ* вниманіе отъ зрителя. Если мы будемъ разсматривать искусство актера съ точки зрѣнія взаимодѣйствій между нимъ и публикой, то мы ясно увидимъ, какую работу періодически совершаетъ вниманіе,—напряженіе вниманія во время сценическаго представленія то растетъ, то падаетъ, сообразно тому интересу, который возбуждается или самимъ дѣйствіемъ, или сценическимъ характеромъ и его передачей. Надо замѣтить, что напряженіе вниманія не можетъ быть постоянно на одномъ уровнѣ; сила этого напряженія порой все увеличивается и, дойдя до извѣстной точки, разряжается соотвѣтствующимъ переживаніемъ и затѣмъ наростаетъ снова. Въ художественномъ творчествѣ это наростаніе и разряженіе происходитъ не случайно, а должно быть по какому нибудь закону художественнаго соотвѣтствія, оно зависитъ отъ взаимодѣйствій творчества автора и актера. Актеръ своей игрой и всѣмъ существомъ своимъ долженъ захватить всю сумму напряженно направленныхъ на него вниманій, сосредоточить ее въ извѣстномъ сценическомъ фокусѣ и разрѣшить эту сумму вниманій соотвѣтствующимъ переживаніемъ, т. е. сообразно мысли и настроенію автора и своему собственному художественному чутью; слѣдовательно, актеръ совершаетъ періодически три работы вниманія по отношенію къ зрителю: во-первыхъ, онъ захватываетъ напряженіе вниманія зрителя, затѣмъ держитъ это напряженіе извѣстное время и наконецъ разрѣшаетъ это напряженіе соотвѣтствующимъ переживаніемъ. Итакъ, на поставленный вопросъ, что дѣлаетъ актеръ по отношенію къ зрителю, когда онъ играетъ на сценѣ, можно отвѣтить слѣдующей формулой: *актеръ беретъ вниманіе зрителя, держитъ его въ извѣстномъ напряженіи и разрѣшаетъ это напряженіе соотвѣтствующимъ переживаніемъ, согласно мысли и настроенію автора и своему собственному художественному чутью.*

Прежде всего актеръ долженъ сосредоточить свое вниманіе на изображаемомъ имъ лицѣ, а затѣмъ при помощи нѣкоторыхъ техническихъ

приспособленій сосредоточить на этомъ лицѣ и вниманіе зрителя, и чѣмъ сильнѣе онъ сумѣетъ сосредоточить вниманіе на изображаемомъ лицѣ, тѣмъ сильнѣе сосредоточитъ на немъ вниманіе и зритель. Сдѣлать это не такъ легко—надо научиться фиксировать мысли на сценическія эмоціи и умѣть освѣщать данное положеніе или характеръ все новыми чертами и особенностями.—«Если мы хотимъ,—говоритъ Джемсъ,—сосредоточить наше вниманіе на опредѣленномъ объектѣ, то намъ необходимо постепенно открывать въ немъ все новыя и новыя стороны, въ особенности, когда какой нибудь посторонній импульсъ отвлекаетъ насъ въ сторону!».—Никакое вниманіе, какъ мы уже говорили выше, не можетъ дѣйствовать непрерывно, оно постоянно колеблется и это обстоятельство надо всегда имѣть въ виду чуткому актеру. При экспериментальномъ изученіи вниманія было произведено много наблюденій и послѣ многократныхъ опытовъ пришли къ заключенію, что вниманіе, по словамъ Бинэ, послѣдовательно проходитъ фазисы сосредоточенія и ослабленія.

Ощущеніе въ какомъ нибудь мѣстѣ на поверхности кожи (во время опытовъ съ электрическимъ токомъ) кажется непостояннымъ, а перемежающимся. Путемъ опытовъ опредѣлены и продолжительность слуховыхъ и зрительныхъ колебаній. Такъ продолжительность колебаній вниманія для ощущеній слуховыхъ 4 секунды, а для зрительныхъ 3 секунды; отсюда слѣдуетъ, что вниманіе для зрительныхъ ощущеній еще болѣе неустойчиво, а значитъ и сценическое вниманіе тѣмъ болѣе надо поддерживать какимъ нибудь искусственнымъ образомъ для того, чтобы оно не ослабѣвало или, вѣрнѣе, постоянно возобновляло свое напряженіе.

Въ настоящее время актеру брать вниманіе гораздо труднѣе, чѣмъ прежде; сложныя режиссерскія постановки отвлекаютъ и разобщаютъ вниманіе. Тѣмъ не менѣе, нѣкоторые артисты при первомъ своемъ появленіи на сцену уже умѣютъ приковывать къ себѣ вниманіе всей театральной залы. Одни, какъ А. П. Петровскій, поражаютъ разнообразнымъ и всегда удивительно характернымъ гримомъ, другіе—какъ М. Г. Савина и В. Н. Давыдовъ—неуловимой особенностью своей индивидуальности, мгновенно.

настраиваются на извѣстную роль, обладаютъ завидной тайной душевнаго ритма и умѣютъ сразу заворожить имъ зрителя. Н. Н. Фигнеръ въ «Пиковой дамѣ» съ перваго выхода на сцену беретъ вниманіе публики; какой-то странной роковой силой вѣетъ отъ его лица и всего облика. Вообще для того, чтобы поддерживать необходимое напряженіе вниманія, въ распоряженіи каждаго умѣлаго актера находится довольно много средствъ и всѣ они сводятся къ чему нибудь необычному, неожиданному, внезапному; актеръ можетъ неожиданно повысить или понизить тонъ, перейти неожиданно изъ одного тона въ другой, можетъ внезапно усилить звукъ въ одномъ словѣ или даже слогѣ; онъ можетъ захватить вниманіе внезапной паузой, неожиданнымъ жестомъ, даже внезапной перемѣной въ выраженіи лица и т. п.,—словомъ, вниманіе берется, когда зрителю кажется, что данная мысль или чувство проявляются непосредственно тутъ же на сценѣ, неожиданно для самого исполнителя... «При непроизвольномъ вниманіи,—говоритъ Джемсъ,—направленномъ прямо на какой нибудь объектъ воспріятія стимуловъ служитъ значительная интенсивность, объемъ и внезапность ощущеній». Извѣстно, напр., что повторность однотонныхъ звуковъ усыпляетъ вниманіе; такъ, если мы будемъ долгое время прислушиваться къ стуку маятника, то невольно впадемъ въ дремотное состояніе; усиленіе же вниманія основывается на законѣ контраста и новизнѣ впечатлѣній. «Мгновенное устремленіе вниманія—говоритъ Джемсъ Селли—управляется закономъ перемѣны и контраста... Новизна впечатлѣній, представляющая такую могущественную силу въ дѣтствѣ и оказывающая значительное вліяніе въ теченіе всей жизни, есть только дальнѣйшее развитіе закона перемѣны. Всякій новый предметъ привлекаетъ вниманіе, потому что представляетъ контрастъ съ привычной обстановкой и обычнымъ опытомъ. Новость впечатлѣнія дѣйствуетъ на душу возбуждающимъ образомъ, больше всего, какъ поражающій ее контрастъ».

Такое же явленіе замѣчается и въ музыкѣ, гдѣ только при существованіи диссонансовъ получается консонансъ. Само понятіе внезапности всегда заключается въ нѣкоторомъ переживаніи и eo ipso въ настоящемъ

моментѣ дѣйствія. Главная могущественная особенность сценическаго зрѣлища это—то, что все, проходящее передъ зрителемъ, изображается *въ настоящемъ моментѣ;* еще Аристотель замѣтилъ, что въ драмѣ событіе изображается, какъ настоящее, совершающееся воочію непосредственно передъ нашими глазами; отсюда и само сценическое изображеніе должно имѣть тотъ же основной признакъ, т. е. идти отъ *настоящаго.* И въ реальной жизни настоящее непремѣнно опредѣляется внезапными событіями и явленіями, и, какъ бы ни было все предустановлено заранѣе, въ настоящемъ оно происходитъ всегда внезапно, потому что мы не можемъ уловить момента, когда оно наступитъ, и наступившее событіе кажется намъ не вполнѣ такимъ, какъ мы ожидали: смерть близкаго и даже просто знакомаго намъ человѣка, предсказанная врачемъ въ самомъ близкомъ будущемъ, всегда насъ нѣсколько поражаетъ своей внезапностью; эта внезапность и есть основной признакъ, отличающій настоящее отъ прошедшаго и будущаго. Въ прошломъ мы живемъ связнымъ воспоминаніемъ, въ будущемъ логически ожидаемымъ; въ настоящемъ случайнымъ дѣйствіемъ; отсюда ясно и обратное заключеніе, что дѣйствіе — ходъ судьбы, всегда развертывается въ настоящемъ и потому вноситъ съ собой извѣстную неожиданность, внезапность; отсюда ясно, что мысли и чувства на сценѣ должны носить тотъ же основной признакъ внезапности и должны приходить дѣйствующему лицу, какъ бы внезапно его осѣняя, хотя они и были заранѣе подготовлены. Каждая фраза, каждое слово, произнесенныя на сценѣ, передаются зрителю нѣсколько иначе; каждый звукъ теряетъ въ силѣ, слово теряетъ въ тонѣ и изобразительности; происходитъ это не только отъ недостатка артистическаго темперамента, но и отъ совокупности многихъ причинъ; «недаромъ, говоритъ Кокленъ, рампа все извращаетъ, она измѣняетъ законы пространства и времени». Прежде всего надо имѣть въ виду, что между актеромъ и зрителемъ образуется нѣкоторая среда, наполненная не только сгущеннымъ воздухомъ театральной залы, но и особаго рода токами или эмманаціями, идущими отъ актера къ зрителю и обратно; вся совокупность напряженныхъ вниманій дѣйствуетъ

на исполнителя и заставляетъ послѣдняго, въ свою очередь, воздѣйствовать на нервные центры и мозгъ людей, сидящихъ въ зрительномъ залѣ; порой театральная толпа—эта собирательная сила разнородныхъ индивидуальностей--оказываетъ актеру сопротивленіе или своимъ равнодушіемъ, или предубѣжденнымъ недоброжелательствомъ; происходитъ глухая борьба между публикой и актеромъ; въ этой борьбѣ послѣдній долженъ во что бы то ни стало побѣждать; для этого ему надо не только умѣть сразу заражаться сценическими эмоціями, но и умѣть заражать ими и зрителя; тутъ то обыкновенно исходитъ отъ актера особенная нервная сила (сценическое внушеніе), приводящая всѣхъ разнородныхъ зрителей къ одному знаменателю и дѣлающая ручнымъ это стоглавое животное—толпу. У великихъ актеровъ эта сила бываетъ поразительна; интересно впечатлѣніе Чаева отъ игры Мочалова: — «Только когда я увидѣлъ игру Мочалова — говоритъ Чаевъ—я понялъ, что такое сцена; одно это безмолвіе трехтысячной толпы, внимающей съ боязнью проронить слово актера, проглядѣть жестъ, выраженіе глазъ, лица его, краснорѣчивѣе рукоплесканій и вѣнковъ являли, что за сила бьетъ, летитъ съ этихъ подмостковъ...»

Великій Мартыновъ безъ всякихъ внѣшнихъ эффектовъ умѣлъ соединять воедино всѣхъ зрителей и покорять ихъ какой то мощной внутренней силой, что съ художественной наглядностью обрисовано въ прекрасной книгѣ Н. Н. Долгова. «А. Е. Мартыновъ, опытъ сценической характеристики».

Это таинственное единеніе, происходящее порой между актеромъ и зрителемъ, можно отчасти разъяснить, если подойти къ этому явленію съ психо-физіологической точки зрѣнія. Вниманіе, какъ извѣстно, есть приспособленіе организма къ наилучшимъ условіямъ воспріятія, а само понятіе приспособленіе нельзя мыслить безъ двигательныхъ представленій; вниманіе, слѣдовательно, вліяетъ на двигательныя представленія, да, кромѣ того, каждый образъ, которымъ мыслитъ актеръ, тоже сопровождается движеніемъ, какъ это установлено многими опытами; почти такое же движеніе вызывается въ нервныхъ центрахъ и мозгу зрителя, если его вниманіе одновременно напряжено на ту же комбинацію образовъ. Про-

исходитъ какъ бы чтеніе мыслей или точнѣе угадываніе мыслей и цѣлыхъ душевныхъ состояній, въ то время какъ нервный токъ пробѣгаетъ отъ актера къ зрителю и обратно. Поль Жуаръ доказалъ при помощи одного аппарата, что существуетъ особая сила, которая исходитъ отъ живого организма, возникаетъ главнымъ образомъ подъ вліяніемъ нервной системы и передается на разстояніе. Можно, пожалуй, сказать, что въ данномъ случаѣ самогипнозъ актера вызываетъ гипнозъ зрителя. Однако, такое взаимное угадываніе мыслей бываетъ далеко не всегда, настроеніе актера не всегда соотвѣтствуетъ настроенію публики; настоящій артистъ долженъ чувствовать данный общій уровень зрителей и степень ихъ воспріимчивости къ эстетическимъ наслажденіямъ. Пока неизвѣстно, въ какихъ случаяхъ можетъ дѣйствовать еще неустановленный законъ художественнаго соотвѣтствія или вѣрнѣе законъ художественнаго движенія.—«Движеніе—говоритъ Гюйо—есть внѣшній признакъ жизни, какъ дѣйствія, тогда какъ желанное движеніе есть ея внутренній признакъ: болѣе того, оно есть великое средство общенія между существами. Иной актеръ входитъ въ роль, плачетъ настоящими слезами, но зритель остается равнодушнымъ; это означаетъ, что актеръ не переживаетъ роль *сценически*, и его душевное движеніе, какъ говорится, за рампу не переходитъ; это происходитъ по большей части отъ того, что актеръ потерялъ чувство мѣры или же отъ того, что быстро смѣняющіяся эмоціи у этого актера бываютъ слиты, какъ и случается въ жизни, они не успѣваютъ овладѣть публикой, исполненіе получается смазанное. Но для сценическаго переживанія эти эмоціи должны восприниматься и передаваться расчлененными, отдѣльно, т. е. ярко; въ душѣ актера долженъ проходить рядъ внезапныхъ и потому новыхъ эмоцій, тогда то эти послѣднія, подчиняясь закону перемѣны, не потеряютъ въ степени запечатлѣваемости, а слова въ устахъ актера, проходя черезъ сценическую среду, не потеряютъ въ силѣ и звучности. А чтобы каждая эмоція была яркой и каждая мысль внезапной, надо на каждую мысль отдѣльно направить вниманіе, и слѣдовательно каждой такой мысли будетъ соотвѣтствовать особое раздраженіе, особое мускульное движеніе, которое

будетъ поэтому напряженнѣе передаваться отъ периферіи тѣла къ мозгу, при помощи центростремительныхъ нервовъ. Здѣсь, по всей вѣроятности, кроется тайна художественной простоты великихъ мастеровъ сцены; она получается частью отъ многолѣтней актерской практики, частью отъ врожденнаго разнообразія тоновъ. Само собой понятно, что внезапная смѣна настроеній у актера держитъ, въ свою очередь, вниманіе зрителя въ сильномъ напряженіи; тогда же слѣдуетъ допустить, что и незначительная смѣна настроеній, смѣна едва уловимыхъ оттѣнковъ тоже будетъ невольно приковывать вниманіе. Напр., герой пьесы встрѣчаетъ человѣка, котораго ненавидитъ; надо, чтобы эта ненависть вспыхивала каждый разъ внезапно при встрѣчѣ или при значительныхъ словахъ, касающихся врага. Изъ этого не слѣдуетъ, что необходимо всюду подчеркивать чувство ненависти грубыми штрихами, *но постоянно воспроизводить въ своемъ воображеніи моментъ возникновенія даннаго чувства.* Тогда то всѣ наши сценическія эмоціи будутъ передаваться полнѣе и ярче; когда хочешь лучше освѣтить каждый отдѣльный предметъ, надо фонарь подносить вплотную къ каждому предмету. Очевидно, тутъ роль фонаря исполняетъ наше произвольное вниманіе. Для ясности можно себѣ представить, что дѣйствіе на сценѣ должно выражаться не въ длительномъ, но въ мгновенномъ видѣ; герой пьесы, напр., долженъ не ненавидѣть, а возненавидѣть, не негодовать, а вознегодовать при всякомъ подходящемъ къ тому случаѣ. Не этой ли внезапностью настроенія и захватываетъ насъ яркая игра большихъ артистовъ, и само вдохновеніе не есть ли внезапное проникновлніе въ тайникъ души.

«Вдохновеніе—говоритъ Бѣлинскій—есть внезапное проникновеніе въ истину». Вдохновеніе, какъ извѣстно, приходитъ тутъ же на сценѣ, неожиданно для зрителя и для самого актера. Хорошей иллюстраціей всему вышесказанному служитъ игра Мочалова, воспроизведенная въ статьѣ Бѣлинскаго. Напр., въ сценѣ Гамлета съ Гораціо и Марцелло, Мочаловъ, какъ говоритъ нашъ знаменитый критикъ, произноситъ съ чувствомъ безконечной грусти слова: «Идите вы, куда влекутъ желанія и дѣла, у всякаго есть дѣло и желанье, и я пойду, куда велитъ мнѣ жребій», но

заключеніе: «пойду молиться», было произнесено имъ какъ то *неожиданно* и съ выраженіемъ всей тяжести гнетущаго его бѣдствія... и далѣе: «Свѣтъ просто тюрьма съ разными перегородками и отдѣленіями»,—отвѣчаетъ Гамлетъ съ притворнымъ хладнокровіемъ и тономъ комическаго убѣжденія, и—*вдругъ*, перемѣняя голосъ съ выраженіемъ ненависти и отвращенія прибавляетъ, махнувъ рукой: «Данія—самое гадкое отдѣленіе»! Въ сценѣ съ матерью Мочаловъ, бросивъ на мать выразительный взоръ укора, тихимъ голосомъ говоритъ ей: «онъ былъ твой мужъ»; потомъ *внезапный переходъ* къ бѣшенству при стихахъ: «но посмотри еще, ты видишь ли траву гнилую, зелье, сгубившее великаго». Сальвини въ «Отелло» произноситъ монологъ передъ сенатомъ не въ видѣ ораторски подготовленной рѣчи (что дѣлаютъ другіе большіе актеры), а совершенно просто и своеобразно. Это мѣсто считается знатоками по справедливости геніальнымъ. Сальвини начинаетъ рѣчь съ легкой и шутливой ироніей; онъ какъ бы не хочетъ придавать никакой важности обвиненію, затѣмъ послѣ словъ: «разсказамъ этимъ всѣмъ съ участіемъ внимала Дездемона», имъ какъ бы овладѣваетъ *внезапный* порывъ нѣжнаго чувства къ Дездемонѣ; онъ какъ бы снова переживаетъ моментъ возникновенія этого чувства. Вообще, надо замѣтить, что внезапность всегда вноситъ отпечатокъ нѣкоторой новой мысли, вноситъ свѣжесть въ интонацію и такъ сказать помогаетъ филигранной отдѣлкѣ роли, напр., въ сценѣ Фамусова съ Петрушкой фразу: «вѣчно ты съ обновкой, съ разорваннымъ локтемъ», Самаринъ произносилъ не однимъ тономъ, не слитно, какъ говорится обыкновенно, а совершенно раздѣльно; послѣ словъ: «вѣчно ты съ обновкой» артистъ дѣлалъ паузу, во время которой Петрушка, подыгрывая Фамусову, выражалъ лицомъ глуповатое недоумѣніе; затѣмъ Фамусовъ брезгливо дотрагивался до локтя, и добавлялъ совершенно неожиданно, съ оттѣнкомъ пренебрежительнаго поясненія: «съ разодраннымъ локтемъ». Существуютъ традиціи Щепкина въ роли того же Фамусова; послѣ словъ: «она не родила, но по расчету по моему», Щепкинъ дѣлалъ паузу и, какъ бы что то сообразивъ и высчитавъ, добавлялъ тономъ серьезнаго и рѣшительнаго убѣжденія:—«должна

родить». Неожиданностью тутъ являлась серьезность и убѣжденность, (безъ всякой тѣни улыбки), съ которой артистъ произносилъ слова: «должна родить». Если возьмемъ классическій монологъ «быть или не быть» и будемъ его произносить съ логическими удареніями, съ паузами, съ переходами изъ одного тона въ другой, то въ результатѣ выйдетъ чтеніе, быть можетъ выразительное, но въ лучшемъ случаѣ будетъ одно томительное резонерство; если же мы захотимъ пережить монологъ сценически, то должны призвать на помощь нашъ вспомогательный методъ внезапныхъ мыслей, тогда монологъ получитъ жизненную окраску и можетъ захватить своимъ трагизмомъ. Возьмемъ для нагляднаго примѣра болѣе легкій монологъ изъ Макбета: «что жизнь—тѣнь мимолетная, фигляръ, неистовствующій на подмосткахъ и черезъ часъ забытый всѣми, сказка въ устахъ глупца, богатая словами и звономъ фразъ, но низкая значеньемъ». Если мы произнесемъ этотъ монологъ въ соотвѣтственномъ тонѣ вдумчиваго сарказма, даже съ извѣстнымъ подъемомъ, но слитно, переходя плавно отъ одной мысли къ другой, то въ результатѣ получится всетаки декламація, а не сценическое переживаніе; если мы хоть на минуту допустимъ, что всѣ эти художественные образы въ сравненіи съ жизнью возникаютъ въ душѣ *внезапно,* какъ бы подъ вліяніемъ какой то бурной стремительности безпокойно мрачнаго духа, то монологъ этотъ будетъ проникнутъ трагическимъ пафосомъ, какой чуется у Шекспира въ Макбетѣ. Въ словахъ: «что жизнь—тѣнь мимолетная» слышится нѣкоторое меланхолическое разочарованіе,—все пройдетъ, какъ тѣнь, не стоитъ задумываться и отдаваться глубокимъ чувствамъ; затѣмъ меланхолія вдругъ обрывается, и стремительно, неожиданно налетаетъ порывъ негодованія на ничтожество жизни, на то, что жизнь шумна, какъ фигляръ, и какъ фигляръ достойна забвенія; обрывается тутъ и негодованіе, и *внезапно* находитъ какой то жестокій подсчетъ всей нашей жизни, слегка скрашенной вначалѣ словомъ «сказка», затѣмъ сарказмъ вдругъ какъ бы *неожиданно* для говорящаго разростается въ какой то бурный потокъ обличенія всей нашей пошлости жизни.

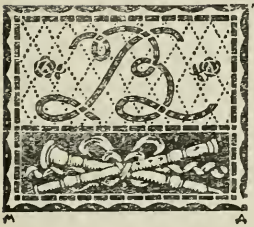
Въ мастерствѣ большихъ актеровъ, гдѣ техника доводится до виртуозности, порой можно подмѣтить переходы необыкновенно трудные по своей неожиданности. Такъ у Барная въ Лирѣ есть даже мгновенный переходъ изъ одного тона въ другой въ одномъ словѣ. Лиръ, пораженный черствой неблагодарностью дочерей, съ крикомъ «Регана» бросается и ударяетъ свою дочь, какъ разъяренный левъ. Затѣмъ послѣ небольшого колебанія артистъ бросается къ другой и съ грознымъ бѣшенствомъ произноситъ два первые слога «Гоне»; тутъ онъ дѣлаетъ мгновенный переходъ и два послѣдніе слога «рилья» произноситъ съ горькой и безнадежной скорбью. Это онъ дѣлаетъ, чтобы окрасить нѣсколько иначе чувство къ дочери Гонерильѣ. Прежніе актеры все мастерство игры своей основывали на грубыхъ контрастахъ, они часто неожиданно переходили отъ гремящихъ нотъ къ шипящему шопоту, отъ медленнаго темпа къ быстрому и наоборотъ; повидимому, они безсознательно примѣняли въ рѣзкой формѣ теорію внезапныхъ мыслей ради усиленія сценическаго вниманія. Особенно неожиданными и ловко сдѣланными переходами отличалась игра Самойлова, этого большого мастера сценической техники. Въ настоящее время въ актерскомъ мастерствѣ выразительность проявляется разнообразнѣй и тоньше, но при помощи нашего пріема для усиленія вниманія ни одинъ образъ не пропадаетъ незамѣченнымъ, сохраняется каждый едва уловимый оттѣнокъ, получается какъ бы нѣкоторая скульптурность рѣчи, особенно дѣйствующая на художественно чувствующихъ зрителей; этотъ пріемъ хорошо примѣнять въ монологахъ, гдѣ ведется какой нибудь разсказъ; тутъ появится само собой болѣе интереса и занимательности, благодаря то неожиданнымъ переходамъ, то мгновеннымъ замедленіямъ или ускореніямъ темпа. Изъ нашихъ артистовъ особенно хорошо умѣла разсказывать на сценѣ Коммиссаржевская; ея рѣчь была преисполнена необыкновенной простоты и разговорности; она не повѣтствовала и не изображала тономъ и жестомъ всѣ перипетіи своей внутренней жизни, а именно разговаривала о нихъ; къ сожалѣнію, у нашихъ среднихъ актеровъ обыкновенно вырабатывается какая то неестественная манера разговаривать на сценѣ, они

не говорятъ, а вѣщаютъ. Шаблонные актеры прежней школы вѣщаютъ съ какими то заученными пѣвучими переливами въ тонѣ; только въ сильныхъ мѣстахъ они иногда проявляютъ что то похожее на художественное переживаніе. Шаблонные актеры новой формаціи вѣщаютъ необыкновенно однотонно, а въ сильныхъ мѣстахъ впадаютъ въ какую то неврастеническую анемію. Простая же разговорная рѣчь на сценѣ, какъ сказано выше, дается немногимъ и только послѣ упорныхъ и долгихъ трудовъ. *Надо стараться, чтобы каждая отдѣльная мысль являлась или совсѣмъ новой или поясняющей мысль предыдущую.* На первый взглядъ, это кажется очень легко исполнимымъ, а между тѣмъ на практикѣ этотъ вспомогательный пріемъ почему то постоянно забывается и какъ то невольно ускользаетъ отъ вниманія исполнителя. Однако, надо избѣгать также излишней пестроты рѣчи и потому не во всѣхъ случаяхъ прибѣгать къ этому пріему усиленія сценическаго вниманія. *Когда послѣдующая мысль синонимически повторяетъ предыдущую и ничего новаго въ ней не поясняетъ, то эту послѣдующую мысль выдѣлять не должно, а произносить такимъ же тономъ, какъ предыдущую.* Напр., у Грибоѣдова Репетиловъ говоритъ Чацкому: «Сердечный другъ, любезный другъ, монъ шеръ». Слова эти синонимы и произносить ихъ надо въ одинаковомъ тонѣ, такъ какъ послѣдующее обращеніе ничего не прибавляетъ къ предыдущему. Желательно, чтобы начинающіе артисты сначала сознательно, а потомъ инстинктивно воспроизводили въ своемъ воображеніи каждый моментъ роли, не думая о послѣдующемъ; тогда въ ихъ исполненіи все значительное выдвинется на первый планъ, почувствуется все фальшивое, неясное станетъ яснымъ и сама рѣчь на сценѣ лишится преднамѣренной плавности и станетъ простой, жизненной и вмѣстѣ съ тѣмъ скульптурной и яркой.

БОЛЬШОЙ ТАЛАНТЪ.

(Опытъ характеристики сценическаго творчества А. П. Ленскаго) [1]).

В. А. МИХАЙЛОВСКАГО.



Въ исторіи московскаго Малаго театра иногда проходятъ полосы, когда неумолимая смерть съ какой-то особой жестокостью и поспѣшностью «жизни жатву коситъ» и вырываетъ свои жертвы изъ актерской семьи. Такъ, въ семидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія въ теченіе какихъ-нибудь 6 лѣтъ одинъ за другимъ быстро сошли со сцены такіе колоссы, какъ П. М. Садовскій, В. И. Живокини, Е. Н. Васильева и С. В. Шумскій. Въ началѣ нынѣшняго столѣтія: В. А. Макшеевъ, А. К. Ильинскій, Н. И. Музиль, А. П. Ленскій, Ѳ. А. Парамоновъ, А. А. Ѳедотовъ и Ѳ. П. Горевъ. Утрата А. П. Ленскаго особенно должна быть чувствительна для всѣхъ любящихъ Малый театръ. Въ лицѣ его сошелъ въ могилу большой и какой разнообразный талантъ! Крупное сценическое дарованіе, недюжинный скульпторъ, талантливый художникъ-гримеръ, выдающійся преподаватель драматическаго искусства, наконецъ даровитый художественный критикъ и писатель. И все это соединялось въ одномъ лицѣ. Какое счастливое и рѣдкое сочетаніе! Повидимому, при рожденіи у его колыбели незримо присутствовали музы и каждая изъ нихъ щедро его награждала своимъ даромъ.

А. П. Ленскій (настоящая фамилія Вервиціоти) родился въ Кишиневѣ 1 октября 1847 г. Отцомъ его былъ князь Г—нъ, а мать была англичанка, и это англійское происхожденіе сказывалось въ складѣ его лица. Ранніе годы дѣтства онъ провелъ въ имѣніи отца, гдѣ сельскій діаконъ научилъ его читать, писать и 4 дѣйствіямъ ариѳметики, а молодой семинаристъ какъ бы завершилъ его первоначальное обученіе, пріохотивъ къ чтенію. Мальчикъ читалъ все безъ разбору, что находилъ въ библіотекѣ отца. Десяти лѣтъ онъ уже прочиталъ Жуковскаго, «Хромого бѣса» Лесажа, а

[1]) По случаю второй годовщины смерти артиста.

любимой его книгой, оставившей глубокій слѣдъ на всю жизнь, былъ «Донъ-Кихотъ».

А. П. рано лишился отца и матери и, оставшись круглымъ сиротой, нашелъ пріютъ въ Москвѣ, въ семьѣ извѣстнаго актера Корнелія Полтавцева. Здѣсь систематическаго образованія онъ получить не могъ. Оно носило какой-то случайный характеръ. Какъ самъ говорилъ покойный артистъ, ему приходилось пользоваться крохами отъ образованія другого лица, сына Полтавцева, къ которому ходили учителя, но занимались они больше съ нимъ. Пробѣлы образованія А. П. пополнилъ уже въ зрѣломъ возрастѣ. Его эрудиція была обширна и разнообразна. Страсть къ театру въ немъ пробудилась въ раннихъ годахъ подъ вліяніемъ театральной атмосферы, окружавшей его въ семьѣ Полтавцева. По его словамъ, 14-лѣтнимъ мальчикомъ онъ устраивалъ съ товарищами спектакли въ одной изъ пустыхъ квартиръ Гагаринскаго переулка. Стоило имъ бывало увидѣть ярлыкъ на окнѣ дома, какъ тотчасъ же шли къ дворнику и просили сдать пустую квартиру для домашняго спектакля. Въ большинствѣ случаевъ дворники являлись меценатами, сдавали квартиру въ распоряженіе юныхъ лицедѣевъ, которые сами шили костюмы, строили декораціи и таскали ихъ черезъ улицу. Публику составляли сосѣдніе дворники и кухарки. Однажды произошелъ скандалъ. Пріѣхалъ хозяинъ дома, увидалъ въ пустой квартирѣ непрошенныхъ гостей и всѣхъ ихъ разогналъ.

Самъ Полтавцевъ не одобрялъ увлеченій мальчика театромъ. Онъ не видѣлъ въ немъ сценическихъ способностей, указывалъ на существенный недостатокъ для поступленія на сцену: некрасивое и невыразительное лицо и говорилъ, что изъ него выйдетъ только статистъ. Но былъ одинъ человѣкъ, о которомъ Ленскій сохранилъ свѣтлую память на всю жизнь и который предугадалъ въ немъ скрытый талантъ—это актеръ В. А. Дмитревскій. Онъ почувствовалъ симпатію къ мальчику, ободрялъ его и помогалъ устраивать спектакли.

18-лѣтнимъ юношей, не желая быть въ тягость своему воспитателю Полтавцеву, въ ноябрѣ мѣсяцѣ 1865 г. Ленскій покидаетъ Москву, ѣдетъ

во Владиміръ и поступаетъ въ труппу Огарева на небольшія роли. Вотъ какъ онъ самъ разсказываетъ о первыхъ шагахъ своихъ на провинціальной сценѣ: «въ назначенный день я пришелъ въ театръ задолго до назначеннаго часа. Вышелъ изъ дому за полчаса, когда ходьбы до театра всего-то пять минутъ. Въ театрѣ, конечно, ни души. Наконецъ, собрались. Какъ началась репетиція, какъ кончилась — ничего не помню. Послѣ репетиціи Огаревъ призвалъ меня въ небольшую комнату подлѣ его ложи. Взволнованный подошелъ я къ нему, съ трепетомъ ожидая приговора. — «Очень мило, юноша, — сказалъ Огаревъ, — но у васъ, вѣроятно, насморкъ? Вы простудились?..» — «Нѣтъ», — отвѣчаю я. — «Почему же вы говорите такъ въ носъ? Это непріятно слушать. У васъ отъ природы такой милый голосокъ, а вы гнусите. Зачѣмъ это, милый юноша?» Я стоялъ передъ нимъ, опустивъ глаза въ землю, не рѣшаясь объяснить, что это я копирую очень хорошаго актера на эти роли; что я, напротивъ, думалъ плѣнить этимъ и произвести впечатлѣніе. — «Нѣтъ, вы это бросьте, милый юноша, это мой вамъ добрый совѣтъ. И повѣрьте, будетъ лучше!».—«Прикажете ставить на афишу?..»—програссировалъ Ральфъ.—«Да, ставьте»,—сказалъ Огаревъ.

Наконецъ насталъ день дебюта. Какъ я провелъ этотъ день и вечеръ, что чувствовалъ, — не помню ничего. Памятна мнѣ только тупая боль въ затылкѣ, когда занавѣсъ поднялся; потомъ все спуталось... По окончаніи я былъ вызванъ два или три раза; кланялся я, вѣроятно, очень неловко [1])».

Послѣ дебюта онъ долгое время ничего не игралъ, а служилъ только на выходахъ, да изрѣдка выступалъ въ водевиляхъ, замѣняя больныхъ актеровъ. Проявить талантъ въ водевильныхъ роляхъ преимущественно стариковъ онъ не могъ. И мрачныя мысли постепенно стали овладѣвать имъ, да не правъ ли былъ Полтавцевъ, когда говорилъ, что изъ него, кромѣ статиста, ничего не выйдетъ. Юноша ходилъ, какъ убитый. Въ эти тяжелыя минуты жизни утѣшителемъ его явился маленькій актеръ Васильевъ, который ободрялъ его, убѣждалъ не отчаяваться и вѣрить въ свой талантъ. Послѣ разговоровъ съ Васильевымъ Ленскій снова ожилъ и радостно сталъ

[1]) Пережитое. «Русская Мысль», 1909 г., кн. 4.

смотрѣть на будущее. А тутъ ему пришлось сыграть небольшую, но по душѣ роль князя Балкасова въ комедіи Манна «Паутина». Положеніе его въ труппѣ упрочилось.

Во Владимірѣ А. П. сблизился съ талантливымъ актеромъ Ральфомъ, который, получивъ ангажементъ въ Нижній къ Смолькову, убѣдилъ и Ленскаго ѣхать туда же. Смольковъ взялъ его въ труппу на окладъ 15 р. въ мѣсяцъ, но черезъ годъ за усердіе прибавилъ одинъ рубль.—«По тому времени,—говорилъ покойный Ленскій,—окладъ этотъ считался среднимъ, сотенные же актеры слыли за богачей». На первыхъ порахъ сценической дѣятельности ему приходилось бѣдствовать. За комнату безъ окна, гдѣ едва помѣщалась одна кровать, онъ платилъ 10 р. въ мѣсяцъ. На гардеробъ отпускалась столь ничтожная сумма, что костюмы онъ могъ покупать только гдѣ-то на толкучкѣ. При всемъ томъ антрепренеръ являлся порядочнымъ эксплуататоромъ.

Отзывы объ игрѣ Ленскаго мы находимъ у Гацисскаго, который въ своей исторіи Нижегородскаго театра за 1866—1867 г.г. пишетъ: «Г. Ленскій является хорошимъ водевильнымъ актеромъ, очень удачно играетъ и Орфея («Орфей въ аду»), въ которомъ прекрасно говоритъ всѣ свои монологи».

Изъ Нижняго Ленскій перекочевалъ въ Самару въ труппу Разсказова и, по его совѣту, перемѣнилъ роли стариковъ на амплуа молодыхъ людей, затѣмъ онъ играетъ въ Саратовѣ, Казани, Тифлисѣ. Въ сезонъ 1874—1875 г. мы снова видимъ фамилію Ленскаго въ составѣ нижегородской труппы Смолькова. Онъ занимаетъ амплуа перваго драматическаго любовника съ окладомъ жалованья: 200 р. зимнихъ, 500 р. лѣтнихъ (ярмарочныхъ) и 2 полубенефиса. Изъ этого оклада, по тому времени очень хорошаго, къ тому же получаемаго отъ прижимистаго антрепренера, можно заключить, что Ленскій въ труппѣ занималъ видное положеніе. Лѣтомъ 1875 г. мы встрѣчаемъ его на сценѣ Общедоступнаго театра въ Москвѣ, а весною 1876 г. онъ получаетъ дебютъ на сценѣ Малаго театра въ роли Сарматова въ модной тогда пьесѣ Штеллера: «Ошибки молодости» и при-

нятъ въ труппу на 800 р. жалованья въ годъ и 20 р. разовыхъ. Съ этого времени и до самой смерти (за исключеніемъ сезона 1882—1883 г., когда онъ игралъ въ Петербургѣ) сценическая дѣятельность А. П. всецѣло принадлежала Москвѣ.

А. П. вступилъ въ труппу Малаго театра въ блестящій его періодъ. Это было время, когда И. В. Самаринъ художественной игрой восхищалъ москвичей, когда Г. Н. Ѳедотова была въ полномъ расцвѣтѣ силъ; юная М. Н. Ермолова, теперь краса и гордость сцены нашей, уже въ то время завоевала симпатіи публики и была кумиромъ молодежи. М. А. Рѣшимовъ въ роляхъ фатовъ поражалъ изяществомъ манеръ и умѣньемъ носить костюмы; талантливые комики: Никифоровъ, Музиль и Акимова однимъ уже своимъ появленіемъ на сценѣ возбуждали у зрителей жизнерадостный смѣхъ. И въ этой блестящей талантливой средѣ А. П. не затерялся, а, благодаря богатству художественной натуры, сравнялся съ ними и даже выдвинулся.

Пресса на первыхъ порахъ отнеслась къ молодому актеру слишкомъ строго, поспѣшно и несправедливо. Въ одной театральной газетѣ за 1877 г. было написано: «наружность новаго актера не привлекательна — особенно фигура, какая-то неукладистая, непропорціональная, съ кривыми ногами. Вообще г. Ленскій не находка для московской сцены». Но не прошло и 3-хъ лѣтъ, какъ та же газета про исполненіе имъ роли Бенедикта («Много шуму изъ ничего») пишетъ: «Такого блестящаго успѣха г. Ленскій не имѣлъ въ этомъ сезонѣ, хотя и создалъ нѣсколько блестящихъ ролей (Неклюжевъ). Мимика его была такъ естественна, что за одну только сцену безъ словъ, когда онъ во 2 актѣ узнаетъ изъ подслушаннаго разговора пріятелей, что Беатриче въ него влюблена, и по уходѣ ихъ, долго ходитъ въ нерѣшительности и потомъ, поправивъ усы, уходитъ, полный сознаніемъ и гордостью своей побѣды—раздался такой взрывъ аплодисментовъ, что рѣдко приходится слышать. И съ этого момента и до конца пьесы онъ сталъ положительно героемъ вечера. Такого превосходнаго и жизненнаго исполненія намъ приходится, увы! *не часто* быть свидѣтелями» [1]).

[1]) «Суфлеръ», 1880 г., январь.

большой талантъ.

Исполненіе Ленскимъ роли Бенедикта сразу поставило его, какъ артиста, на надлежащую высоту. Имя его въ театральномъ мірѣ становится популярнымъ. И всякій, видѣвшій его въ роли Бенедикта, не могъ уже позабыть вышеупомянутой нѣмой сцены. Вотъ какъ старается воспроизвести эту сцену словами одинъ изъ театраловъ: «Бенедиктъ выходитъ изъ-за своей засады, изъ-за куста, за которымъ онъ только что подслушалъ нарочно подстроенный для него разговоръ о томъ, какъ его любитъ Беатриче. Наступаетъ продолжительная пауза. Какое торжество мимическаго искусства составляла эта столь памятная москвичамъ пауза. Бенедиктъ долго стоитъ и смотритъ на зрителей въ упоръ, съ ошеломленно застывшимъ лицомъ. Вдругъ гдѣ-то въ уголкѣ губъ, подъ усомъ, чуть-чуть дрогнула какая-то жилка. Теперь смотрите внимательно, затаивъ духъ, на глаза Бенедикта, все еще сосредоточенно застывшіе, но изъ-подъ усовъ съ неуловимой постепенностью начинаетъ выползать торжествующе-счастливая улыбка; артистъ не говоритъ ни слова, но вы чувствуете всѣмъ вашимъ существомъ, что у Бенедикта со дна души поднимается горячая волна радости, которую ничто не остановитъ. Словно по инерціи, вслѣдъ за губами начинаютъ смѣяться мускулы, щеки, улыбка безостановочно разливается по дрожащему лицу, и вдругъ это безсознательно радостное чувство пронизывается мыслью и, какъ заключительнный аккордъ всей мимической гаммы, яркой радостью вспыхиваютъ дотолѣ застывшіе въ удивленіи глаза. Теперь уже вся фигура Бенедикта—одинъ сплошной порывъ бурнаго счастья, и зрительная зала гремитъ рукоплесканіями, хотя артистъ еще не сказалъ ни одного слова и только теперь начинаетъ свой монологъ. Не видавшіе этой сцены въ исполненіи Ленскаго, — заключаетъ авторъ, — не испытали одного изъ величайшихъ эстетическихъ наслажденій, какія только можетъ дать сцена. Эта мимическая пауза Ленскаго была цѣлой многосодержательной лекціей безъ словъ по психологіи человѣческой радости» [1]).

Лично я съ игрой Ленскаго былъ знакомъ съ раннихъ лѣтъ. Еще гимназистомъ 4 класса я бѣгалъ на галерку Малаго театра и за 35 коп.

[1]) «Русскія Вѣдомости» за 1908 г., № 241.

получалъ такое художественное наслажденіе, какое нельзя было оцѣнить никакой цѣной. Помню А. П. въ роли Димитрія («Борисъ Годуновъ»). Впечатлѣніе было сильное, но не скажу, чтобы глубокое. Онъ прекрасно велъ сцену съ Пименомъ и сцену въ корчмѣ, но сцена у фонтана ему не удалась. Помню его и въ роли Ромео («Ромео и Джульетта»), но это воспоминаніе какое-то смутное. Я даже не могу точно сказать, что на меня производило болѣе сильное впечатлѣніе: игра ли актеровъ, или сама трагедія, впервые видѣнная мною на сценѣ.

Самъ Ленскій былъ недоволенъ собой. Когда лѣтъ черезъ 8 послѣ постановки этой трагедіи на сценѣ счастливая судьба свела меня съ нимъ, какъ съ сослуживцемъ, онъ говорилъ мнѣ: «Роль Ромео самая трудная и даже невыполнимая: она требуетъ двухъ непремѣнныхъ условій, исключающихъ одно другое—сценической опытности и юношескаго пыла, а первое появляется тогда, когда второе исчезаетъ. «Вотъ теперь,—добавилъ онъ,—я могъ бы играть Ромео—опытность есть, но юность, увы! прошла!».

За послѣдніе 20 лѣтъ, начиная съ 1888 г. и до самой смерти А. П., вся творческая дѣятельность его прошла на моихъ глазахъ. Сколько самыхъ разнообразныхъ ролей за этотъ промежутокъ было сыграно покойнымъ! Сколько художественнаго чутья, тонкой филигранной отдѣлки было вложено въ ихъ созданіе! Это цѣлая богатая картинная галлерея. Тутъ вы видите и портреты во весь ростъ, бытовыя фигуры и историческія лица, и жанровыя картины. И все это работа кисти одного художника, А. П. Ленскаго. Но пройдемся по этой галлереѣ и остановимся на нѣкоторыхъ портретахъ. Это все старыя, знакомыя театральной Москвѣ лица.

Вотъ мрачный Гомецъ-де-Сильва изъ «Эрнани» передъ портретами своихъ предковъ. Величественная фигура гордаго гранда съ мужественнымъ лицомъ, окаймленнымъ сѣдой бородой и горящими глазами, устремленными на изображенія предковъ,—подавляетъ васъ своею красотой. Одна рука его твердо опирается на шпагу, другая обращена по направленію къ портретамъ; корпусъ нѣсколько отклоненъ назадъ и изъ старческихъ устъ льются горячія рѣчи, преисполненныя родовой гордости къ славѣ и благородству

предковъ. Это не А. П. Ленскій въ роли Сильвы, это скорѣе картина Веласкеса.

Изъ знойной Испаніи, съ ея пылкими страстями, перенесемся въ нашу богоспасаемую Москву 20-хъ годовъ прошлаго столѣтія, въ квартиру такъ хорошо намъ всѣмъ знакомаго П. А. Фамусова. Раннее утро. Фамусовъ въ халатѣ и при звѣздѣ (послѣдняя не фантазія актера, а историческая деталь. А. П. гдѣ-то вычиталъ, что въ то время честолюбивые сановники даже въ баню ходили съ этимъ украшеніемъ). Вы видите передъ собой сластолюбиваго пожилого барина, заигрывающаго съ смазливой горничной. Вотъ онъ на цыпочкахъ подкрадывается къ Лизѣ и хватаетъ ее за талію. Сколько старческаго сластолюбія, игривости и въ то же время барственности разлито на этомъ полномъ обрюзгшемъ лицѣ съ мясистымъ носомъ и чувственными губами! За сценой слышится голосъ дочери. Фамусовъ быстро отскакиваетъ отъ Лизы, запахиваетъ полы халата и потихоньку на цыпочкахъ уходитъ. Сцена Молчалина съ Софьей. Тутъ Фамусовъ неузнаваемъ. Куда дѣвалась прежняя игривость? Это совсѣмъ новое лицо. Сколько въ немъ важности, солидности! Какъ внушительна и строга его рѣчь! Съ какой интонаціей онъ произноситъ фразу: «монашескимъ извѣстенъ поведеньемъ». Здѣсь не можетъ быть и сомнѣнія въ его святости. Какъ кричитъ онъ на Лизу, когда она пытается прервать его рѣчь! Вся эта сцена есть тонкая художественная работа большого актера. Появленіе Скалозуба и разговоръ съ нимъ Фамусова-Ленскаго это — цѣлая гамма едва уловимыхъ психологическихъ нюансовъ, которые быстро смѣняются на лицѣ артиста. Какая угодливость, низкопоклонство сказываются въ каждомъ его жестѣ, видны въ каждой чертѣ лица! Торопливость во всѣхъ движеніяхъ. Онъ не знаетъ, куда усадить Скалозуба. Самъ закрываетъ отдушникъ. И въ то же время, въ разговорѣ съ Скалозубомъ, вы видите на его лицѣ боязнь, какъ бы Чацкій не понесъ свои «завиральныя идеи»; почему онъ постоянно оглядывается на послѣдняго, дѣлаетъ ему мимическіе знаки и въ критическій моментъ быстро подымается, подходитъ къ Чацкому и съ укоризной говоритъ:

Эй, завяжи на память узелокъ,
Просилъ я помолчать—не велика услуга.

Фамусовъ—любимая роль Ленскаго, игранная имъ въ теченіе 20 лѣтъ подрядъ. Онъ говорилъ, что ему такъ же легко играть ее, какъ сидѣть дома, въ халатѣ, въ креслѣ. И дѣйствительно, эта легкость такъ и сквозила во всемъ его исполненіи. Мукъ творчества, черновой работы не чувствовалось. Ихъ какъ бы не было. Онъ былъ хозяиномъ сцены.

Вотъ старецъ въ греческомъ хитонѣ съ посохомъ въ рукѣ стоитъ передъ царемъ и говоритъ:

«Прости мнѣ скорбь мою—ужасный образъ
Мнѣ вѣчныхъ слезъ источникомъ послужитъ:
Я видѣлъ, царь, какъ бѣдный сынъ твой былъ
Влачимъ конями, вскормленными имъ же».

То Тераменъ разсказываетъ Тезею о гибели Ипполита («Федра»). Какая энергія, глубина чувства въ этомъ старческомъ тѣлѣ. Каждая фраза этого длиннѣйшаго монолога изъ устъ Терамена—Ленскаго западаетъ вамъ глубоко въ душу. Монологъ этотъ, нѣсколько утомительный, велся Ленскимъ съ такимъ мастерствомъ, съ такой тонкой интерпретаціей, что зритель ни на минуту не ощущалъ скуки. Для этого требовалась исключительная способность художественнаго чтенія, которымъ и обладалъ покойный въ совершенствѣ.

Садъ. Лунная ночь. Въ саду на скамейкѣ сидятъ: въ коломянковой свѣтлой парѣ, въ соломенной шляпѣ, прикрытый пледомъ нѣсколько отяжелѣвшій старый холостякъ, заклятый врагъ женитьбы Лыняевъ—г. Ленскій («Волки и овцы») и рядомъ съ нимъ, прилегши къ его плечу, красивая, соблазнительная Аграфена Алексѣевна (Лешковская), рѣшившаяся во что бы то ни стало выйти замужъ. Жертва уже намѣчена. Она тутъ. Какая сѣть кокетства пущена для уловленія Лыняева! Какія заманчивыя картины совмѣстной счастливой жизни рисуетъ она передъ нимъ! Какъ онъ постепенно входитъ въ роль этой воображаемой жизни! Когда она, увлекши

его картиной идиллическаго счастья, говоритъ: «я выхожу замужъ», и онъ удивленный, быстро мѣняетъ позу и обезпокоеннымъ голосомъ спрашиваетъ: «за кого?» а она наивно отвѣчаетъ: «за Галецкаго»—онъ начинаетъ горячиться, лицо его принимаетъ сердитое выраженіе, въ голосѣ слышны ворчливыя нотки. Онъ совсѣмъ позабываетъ, что это фантазія, а не дѣйствительность. За то Глафира Алексѣевна хорошо поняла, что «врагъ женитьбы» вошелъ во вкусъ роли, что онъ въ ея власти и не ускользнетъ отъ нея. Въ 4-мъ дѣйствіи Лыняевъ по прежнему безмятежно спокоенъ за свою холостецкую свободу и не предчувствуетъ близкой опасности. «Нѣтъ, я неисправимый холостякъ — говоритъ онъ — я свою дорогую свободу не продамъ ни за какія ласки бархатныхъ ручекъ» (д. 4-е, явл. 8). И черезъ какую-нибудь минуту эти бархатныя ручки обвились вокругъ его шеи. И онъ взятъ приступомъ. Прощай, холостая жизнь! Въ 5-мъ дѣйствіи Лыняевъ уже мужъ Глафиры. Куда дѣвалось прежнее безмятежное спокойствіе? Вся фигура его, съ дамскимъ зонтикомъ и накидкой въ рукахъ, выражаетъ растерянность. Онъ уже не такъ тщательно причесанъ. Лицо его какъ-то осунулось. Усы опустились. Походка нерѣшительная. Онъ порабощенъ. Въ этой роли Ленскій создалъ безподобную драматическую поэму, съ тонкимъ психологическимъ анализомъ на тему превращенія безпечнаго жизнерадостнаго холостяка въ унылаго, падшаго духомъ, мужа подъ башмакомъ.

За этими яркими фигурами выступаютъ и другія, не менѣе яркія, но слабѣе сохранившіяся въ моей памяти.—Паратовъ въ «Безприданницѣ»,—«этотъ идеалъ мужчины», по выраженію Ларисы, красивый съ холеными баками, въ гвардейской бѣлой фуражкѣ, въ ботфортахъ и съ хлыстомъ въ рукахъ—въ исполненіи Ленскаго дѣйствительно являлся тѣмъ поработителемъ женскихъ сердецъ, для котораго достаточно одного взгляда, чтобы дѣвушка пошла за нимъ въ огонь и воду.

Профессоръ Кругосвѣтовъ въ «Плодахъ просвѣщенія» съ жиденькой, длинной бородкой, съ прямыми облѣзлыми волосами, висящими до плечъ, въ очкахъ, съѣхавшихъ на носъ, съ растеряннымъ взглядомъ и торопливой

походкой, вѣроятно, памятенъ многимъ москвичамъ, видѣвшимъ эту пьесу при первой постановкѣ [1]).

Лавръ Мироновичъ Прибытковъ («Послѣдняя жертва») видный, съ внушительной физіономіей, съ большими тщательно расчесанными бакенбардами, жизнерадостный жуиръ, кругомъ въ долгу и неунывающій. На яму [2]) смотритъ, какъ на свою квартиру, и за чтеніемъ тамъ «графа Монтекристо», въ которомъ видитъ себя, забываетъ всѣ житейскія невзгоды.

Король Леонтъ («Зимняя сказка»), Филиппъ II («Донъ Карлосъ», Шиллера), Шварцъ («Родина» Зудермана), графъ Трастъ («Честь»), Муромскій («Отжитое время»), Демуринъ («Цѣна жизни»), Пропорьевъ («Цѣпи» кн. Сумбатова), Вильгельмъ Оранскій («Эгмонтъ», Гете) Городничій («Ревизоръ»), Бурдюковъ («Тяжба»), Шпигельскій («Мѣсяцъ въ деревнѣ»), Графъ де Ризооръ въ піесѣ того же названія, Тартюфъ, Фальстафъ, Глумовъ и Мамаевъ («На всякаго мудреца...»), Недыхляевъ («Кручина») и цѣлая серія другихъ портретовъ историческихъ и бытовыхъ были не менѣе прекрасно воспроизведены даровитымъ актеромъ. Изо всѣхъ этихъ ролей была менѣе удачна роль городничаго. Предшественникъ Ленскаго В. А. Макшеевъ игралъ городничаго отставнымъ грубоватымъ военнымъ. А. П., выступивъ послѣ него въ этой роли въ 1901 г., задумалъ оригинальное исполненіе. Городничій въ его замыслѣ былъ скорѣе чиновникъ съ нѣкоторою мягкостью въ манерахъ и нервозностью. Игра его была чужда комизма, а въ послѣднемъ актѣ, въ сценѣ съ купцами, онъ даже вдавался въ лирику. Въ общемъ все это было оригинально, но мало удовлетворяло зрителей.

Послѣдними крупными ролями, созданными имъ, были Кардиналъ Николасъ («Борьба за престолъ», Ибсена) и Нилъ Стратонычъ Дудукинъ («Безъ вины виноватые»).

Безобразно-художественная фигура кардинала, этого человѣконенавистника въ духовномъ санѣ, съ оголеннымъ черепомъ, съ отвисшими ушами,

---

[1]) При возобновленіи пьесы года 4 тому назадъ А. П. Ленскій гримъ нѣсколько измѣнилъ.

[2]) Долговая тюрьма въ Москвѣ.

съ потухающимъ злобнымъ взоромъ, умирающаго въ креслѣ на авансценѣ, какъ живая, сейчасъ стоитъ передъ моими глазами. Въ исполненіи этой роли актеръ дошелъ до такой высоты творчества, дальше котораго идти уже некуда. Совершенно справедливо П. Д. Боборыкинъ, этотъ знатокъ театральнаго дѣла, послѣ спектакля, при свиданіи съ Ленскимъ, сказалъ ему: «Ну, Александръ Павловичъ, вы такъ умираете на сценѣ въ лицѣ своего кардинала, что вамъ никакая смерть не покажется тяжелой».

Роль Дудукина въ піесѣ Островскаго («Безъ вины виноватые») была, такъ сказать, лебединою пѣснью покойнаго. Роль эта антиподъ предыдущей: сколько въ первой было дано злобы и ненависти къ человѣку, столько во второй любви и сердечности. Съ самаго перваго появленія на сценѣ этого барина-мецената съ гладко выбритымъ лицомъ, съ сѣдой гривой волосъ, въ черномъ сюртукѣ, на васъ уже вѣетъ какой то необыкновенной порядочностью и деликатностью натуры, которая проглядываетъ даже въ разговорѣ съ прислугой. А въ разговорѣ съ Кручининой, когда она разсказываетъ ему о своей многострадальной жизни и онъ подаетъ почти однѣ только реплики—его глаза, каждый мускулъ лица выражаютъ столько участія, состраданія къ горю другого, что, смотря на это безмолвно выразительное лицо, покрытое дымкой печали, зритель выносилъ не меньшее впечатлѣніе, если бы онъ услыхалъ изъ устъ его цѣлый монологъ на тему состраданія къ ближнему. Такова сила таланта: умѣть на сценѣ краснорѣчиво молчать.

Сценическое творчество А. П. отличалось необыкновенной способностью схватывать характеръ изображаемаго лица во всей его цѣлости и достигать полнаго перевоплощенія въ это лицо.

Каждый актеръ, какъ бы онъ ни былъ талантливъ, имѣетъ свои субъективныя черты, выражающіяся въ жестахъ, въ походкѣ, интонаціи голоса, по которымъ вы всегда узнаете его на сценѣ. А. П., если не считать его особой характерной походки, совершенно перевоплощался, теряя свои индивидуальности, и былъ на сценѣ неузнаваемъ. Помню, лѣтъ 20 тому назадъ я видѣлъ его на одной и той же недѣлѣ въ двухъ совершенно

противоположныхъ роляхъ. Онъ игралъ Глумова, молодого человѣка («На всякаго мудреца...») и христіанина-аскета въ драмѣ Буренина («Смерть Агрипины»). Если бы у меня не было подъ рукой афиши, то въ этой худощавой фигурѣ, съ изможденнымъ лицомъ и старческимъ голосомъ, трудно было бы признать Ленскаго, два дня передъ тѣмъ игравшаго роль Глумова.

Другая отличительная черта его творчества, это—естественность и легкость, съ которой велъ онъ роль. Глядя на него, вы чувствовали, что онъ—хозяинъ сцены; мукъ творчества, закулисной работы нѣтъ и тѣни, хотя на созданіе нѣкоторыхъ ролей онъ употреблялъ много времени и труда. Такъ, создавая въ піесѣ В. И. Немировича-Данченко: «Цѣна жизни» роль Демурина—онъ самъ говорилъ—по ночамъ не спалъ: до того трудно ему было уловить основной тонъ въ сценѣ съ М. Н. Ермоловой въ 3-мъ дѣйствіи. Но за то, какое чудное вышло лицо въ его изображеніи Демуринъ. И вся сцена съ письмомъ въ 3-мъ дѣйствіи это—безподобный концертъ двухъ спѣвшихся пѣвцовъ, въ которомъ не знаешь, кому изъ нихъ отдать пальму первенства.

Темпераментъ у него былъ громадный, и тамъ, гдѣ надо, онъ давалъ его во всей полнотѣ. Къ сожалѣнію, послѣдніе годы, по болѣзни сердца, онъ избѣгалъ ролей съ сильнымъ темпераментомъ.

Если не ошибаюсь, послѣднею ролью его въ этомъ родѣ была роль Муромскаго («Отжитое время»). Въ 5-мъ дѣйствіи, когда Муромскій, разоренный, оскорбленный и униженный чиновниками, взываетъ къ правосудію, къ царю... и уничтоженный, въ изнеможеніи опускается на руки Тарелкина, изъ глубины души его выходилъ одинъ только стонъ отчаянія. Этотъ стонъ своею реальностью и глубиной чувства производилъ на зрителей подавляющее впечатлѣніе.

Одинъ извѣстный критикъ сравнивалъ А. П. Ленскаго съ Мочаловымъ въ отношеніи моментовъ вдохновенія. «У него были двѣ категоріи—говорилъ онъ—когда онъ былъ въ духѣ и хотѣлъ играть и когда хандрилъ и ему играть не хотѣлось. Въ первомъ случаѣ онъ былъ на высотѣ художественнаго исполненія, во второмъ его игра была заурядная». Мнѣ

кажется, это не совсѣмъ такъ. Какъ для ученаго иногда исканіе истины дороже самой истины, такъ и для Ленскаго процессъ творчества, такъ сказать, лабораторная работа, былъ интереснѣе самой реализаціи идеи на сценѣ въ опредѣленныя формы. Вотъ почему часто на генеральной репетиціи и на первыхъ спектакляхъ его игра была совершеннѣе, чѣмъ на послѣдующихъ. Но были двѣ роли въ его репертуарѣ, которыя онъ всегда велъ высоко талантливо: это Фамусовъ и Лыняевъ въ «Волкахъ и овцахъ».

Внѣшняя сторона творчества Ленскаго отличалась благородствомъ, изяществомъ манеръ и тона игры. Рѣдко кто умѣлъ такъ красиво и въ то же время просто держаться на сценѣ и изящно носить костюмъ, какъ онъ. Всѣ его жесты, походка, манеры были преисполнены благородства.

Въ послѣдніе годы, когда уже онъ располнѣлъ и фигура его утратила прежнюю стройность, походка и жесты оставались по прежнему красивыми и легкими.

А. П. со дня основанія Драматическихъ Курсовъ при Императорскомъ Московскомъ Театральномъ училищѣ и почти до самой смерти, преподавалъ въ немъ сценическое искусство. Это былъ рѣдкій преподаватель-художникъ, чуждый всякой рутины и шаблона, любившій свое дѣло и способный такъ же увлекаться даровитымъ ученикомъ, какъ и талантливо написанной пьесой. Искренность чувства, темпераментъ онъ ставилъ выше всего. «Живите на сценѣ»! Это была любимая имъ фраза, съ которой онъ такъ часто обращался къ ученикамъ.

Вотъ А. П. приходитъ въ училище усталый, почти больной. Садится за столъ. Красивая голова его, съ роскошной шевелюрой густыхъ сѣдыхъ волосъ, склонилась. Глаза полузакрыты. Вся фигура его выражаетъ сильное утомленіе. На сценѣ идетъ репетиція. Учащіеся какъ-то вяло ведутъ діалогъ. Подъема никакого. Но вдругъ кто-нибудь изъ участвующихъ боязливо даетъ одну, другую искреннія нотки. А. П. уловилъ ихъ. Онъ подымаетъ голову и начинаетъ прислушиваться. Глаза его моментально загораются. Онъ быстро подымается и начинаетъ ходить быстрыми и большими шагами.

Уже по всему залу раздается его могучій голосъ: «Громче! сильнѣе! давайте больше темперамента! Онъ у васъ есть. Давайте ваши глаза! Сызнова! Повторите»! и т. д.

Словно электрическая искра пробѣжала между нимъ и сценой. Всѣ воодушевились.

Апатіи, скуки и слѣда нѣтъ. Работа такъ и кипитъ. Уже поздняя ночь. По всему училищу тишина. И только вверху раздается голосъ А. П., въ минуту увлеченія не знавшаго усталости.

Подобныя сцены, вѣроятно, памятны многимъ бывшимъ его ученикамъ, теперь разсѣяннымъ по всей театральной Россіи.

А. П. былъ ярымъ сторонникомъ образованія актеровъ въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Свой взглядъ на школу онъ высказалъ въ торжественномъ засѣданіи перваго всероссійскаго съѣзда сценическихъ дѣятелей въ 1897 г. въ Москвѣ.

«Назначеніе школы, какъ и всякаго другого учебнаго заведенія—говорилъ онъ—помочь ученику пріобрѣтать навыкъ къ работѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ пріучать его къ труду, преподать ему легчайшій методъ составлять планъ своей работы, разобраться въ массѣ предоставленнаго ему матеріала. Остальное уже сдѣлаетъ его талантъ, если онъ есть у него.

Талантъ—явленіе сравнительно очень рѣдкое и потому драгоцѣнное, но въ драматическомъ искусствѣ «одинъ въ полѣ не воинъ», а потому въ этомъ искусствѣ драгоцѣнны и честные труженики, какъ необходимый фонъ для крупныхъ дарованій. Вотъ почему скромная дѣятельность школы, какъ созидательницы этого фона, настолько же существенно необходима для искусства, насколько трудно уловимо ея благотворное вліяніе на процвѣтаніе его. Она должна выполнять свою миссію, не разсчитывая на благодарное чувство не только со стороны общества, но даже и со стороны своихъ питомцевъ. Сознаніе приносимой пользы—единственная награда ея! Вліяніе школы почти неуловимо, но вмѣстѣ съ тѣмъ оно несомнѣнно и существенно. Цѣль театральной школы выяснить передъ учениками всю глубину и трудность взятой ими на себя задачи; истинная цѣль ея при-

поднять передъ ученикомъ завѣсу внѣшняго блеска, основаннаго на внѣшнемъ успѣхѣ, и показать, что за этой мишурной внѣшностью скрывается нѣчто такое, что составляетъ истинную красоту искусства, красоту, способную внушить ему чувство, несравненно болѣе глубокое, нѣжное и прочное, чѣмъ то, ради котораго онъ бросилъ, забылъ все и поступилъ на сцену. И объ этой-то цѣломудренной красотѣ, ради которой дѣйствительно стоитъ приносить большія жертвы, добрыя $^3/_4$ изъ поступающихъ на сцену не имѣютъ даже приблизительнаго понятія. И нужны очень благопріятныя условія, чтобы безъ помощи школы, безъ ея педагогическаго воздѣйствія, юноша, посвятившій себя театру, позналъ бы ее, эту сущность искусства, и тѣмъ оградилъ себя въ будущемъ отъ неизбѣжнаго и горькаго разочарованія въ своемъ призваніи и въ своихъ способностяхъ».

Свои занятія въ училищѣ А. П. умѣлъ разнообразить. То заставлялъ учениковъ со сцены читать ораторскую рѣчь и самъ читалъ. Любимымъ его чтеніемъ были сказки Андерсена и одноактная пьеса: «Послѣдній гость». Передъ небольшой аудиторіей, среди знакомыхъ, онъ читалъ безподобно. Но на эстрадѣ, въ публичныхъ концертахъ, онъ всегда какъ-то терялся, и въ такихъ случаяхъ чтеніе его было самое заурядное. То устраивалъ съ учениками собесѣдованія по вопросамъ сценическаго искусства. Разбиралъ теорію Дидро, разъяснялъ отношенія режиссера къ актерамъ на сценѣ, говорилъ о предѣлахъ сценическаго реализма, объ успѣхахъ актера у публики, причемъ предостерегалъ отъ увлеченій аплодисментами, которые, по его мнѣнію, для актера не должны имѣть значенія. Артистъ, прекрасно проведшій свою роль—говорилъ онъ—не долженъ выходить на вызовы публики и раскланиваться передъ ней: съ одной стороны, это унижаетъ достоинства актера, а съ другой, нарушаетъ сценическую иллюзію и выводитъ его изъ настроенія» [1]).

Какъ режиссеръ, А. П. выступилъ еще въ 1895 г., когда по его

[1]) См. по этому поводу переписку А. П. Ленскаго съ А. И. Южинымъ въ 1 вып. «Ежегодника Имп. Т.» за 1909 г. *Примѣч. ред.*

иниціативѣ и подъ его руководствомъ въ Маломъ театрѣ стали даваться воскресные утренніе спектакли, съ участіемъ «юныхъ силъ», выпущенныхъ изъ училища. Цѣль этихъ «утренниковъ» дать возможность развить сценическое дарованіе тѣмъ изъ бывшихъ учениковъ, которые не имѣли возможности появляться въ вечернихъ спектакляхъ. Эти «утренники» подготовили прекрасную труппу для открывшагося въ 1898 г. Новаго Театра, гдѣ подъ режиссерствомъ того же А. П. блестяще были поставлены: «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и «Снѣгурочка».

Значеніе Новаго театра для молодежи, вышедшей изъ школы и попавшей къ Ленскому, громадно и, вѣроятно, современемъ будетъ оцѣнено по заслугамъ. Труппа Новаго театра, подъ режиссерствомъ А. П., въ лицѣ своихъ даровитыхъ актеровъ и актрисъ имѣла возможность, выступая въ отвѣтственныхъ роляхъ, проявить разносторонне свое сценическое дарованіе и стать прочно на ноги. Безъ этого театра, можетъ быть, еще долгое время «юныя силы» подыгрывали корифеямъ Малаго театра, появляясь только въ небольшихъ роляхъ.

Имя Ленскаго, какъ режиссера, было извѣстно далеко за предѣлами Москвы. По его рисункамъ и макетамъ ставились пьесы и въ провинціи. Поставленные имъ на сценѣ Новаго театра: «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и «Снѣгурочка» и на сценѣ Малаго театра: «Ромео и Джульета» и «Коріоланъ» явились крупными событіями въ художественно-общественной жизни и заслужили единодушныя похвалы московской прессы.

А. П. въ художественномъ отношеніи былъ личностью богато и разносторонне одаренною. Не было той области искусства, которой бы онъ не интересовался. И душа его откликалась на всѣ вопросы жизни. Незаурядный скульпторъ, онъ вылѣпилъ бюсты Сальвини, Островскаго; сдѣлалъ прекрасный по идеѣ, но, къ сожалѣнію, невыполненный по практическимъ соображеніямъ, проектъ памятника Гоголя.

Безподобный гримеръ-рисовальщикъ. Его гримъ—это рѣдкіе по цѣнности портреты. Въ бытовыхъ роляхъ онъ всегда преслѣдовалъ типичность, въ историческихъ—вѣрность. Кому изъ московскихъ театраловъ не извѣ-

стенъ его гримъ въ Фамусовѣ или кардиналѣ Николасъ, въ Пропорьевѣ («Цѣпи») и въ Столбцовѣ («Новое дѣло)? Когда въ 1901 г. онъ ставилъ на сценѣ «Коріолана», то для грима статистовъ, занятыхъ въ этой піесѣ, онъ самъ нарисовалъ до 50 рисунковъ самыхъ разнообразныхъ римскихъ типовъ. Не только практически, но и теоретически онъ занимался вопросомъ о гримѣ и въ журналѣ «Артистъ» помѣстилъ замѣтку о мимикѣ и гримѣ.

По его иниціативѣ и модели въ Маломъ театрѣ была устроена поворотная сцена, съэкономившая въ антрактахъ, при перемѣнѣ декорацій, много времени.

Одно время А. П. увлекался музыкой Вагнера, интересовался модернизмомъ, вопросами педагогики, выборами въ Государственную Думу, не пропускалъ ни одной картинной выставки, слѣдилъ за современной литературой состоялъ членомъ «Общества любителей россійской словесности», членомъ комиссіи по сооруженію памятника Гоголя. Однимъ словомъ, какъ я замѣтилъ выше, его чуткая художественная натура откликалась на всѣ жизненные вопросы.

Искусство для него было святыней. На театръ онъ смотрѣлъ, какъ на храмъ, и требовалъ отъ публики уваженія къ этому храму. Его всегда возмущала наша публика, особенно первыхъ представленій, входящая среди дѣйствія, чихающая, сморкающаяся, ведущая себя не совсѣмъ корректно. Онъ первый подалъ голосъ не пускать публику въ залъ среди дѣйствія и самъ служилъ примѣромъ, какъ она должна вести себя въ театрѣ. Въ 1901 году, въ пріѣздъ Сальвини въ Москву, онъ пришелъ въ кассу и просилъ дать ему билетъ на «Отелло», въ страпонтенъ и непремѣнно крайнее мѣсто у входной двери. Когда его спросили, почему онъ беретъ такое неудобное мѣсто, онъ отвѣтилъ: «Я могу закашляться, и тогда выйду скоро, никому не помѣшавъ».

Интересы театра онъ ставилъ выше всего. Стоило видѣть его радость, когда піеса имѣла успѣхъ, или его ученикъ прекрасно сыгралъ роль. Но и малѣйшій неуспѣхъ на сценѣ Малаго театра глубоко его огорчалъ.

Весной 1907 г. А. П. принялъ на себя тяжелую и отвѣтственную должность главнаго режиссера. Съ необыкновенной горячностью и энергіей принялся онъ за столь любимое имъ дѣло. Уже съ ранняго утра онъ сидитъ въ рабочемъ кабинетѣ, заваленный макетами, лѣпными работами, цѣнными увражами. Читаетъ массу піесъ, выбираетъ изъ нихъ для постановки болѣе интересную, «Короля» Юшкевича. Лѣтомъ ѣдетъ въ Одессу для ознакомленія съ бытомъ евреевъ, выведенныхъ въ этой піесѣ. Въ августѣ возвращается изъ деревни въ Москву. Декораціи уже почти готовы, роли распредѣлены, остается только приступить къ репетиціямъ. А тутъ административное запрещеніе «Короля». Трудъ, энергія, время—все пропало даромъ. Силы были уже не тѣ, что прежде. Больное сердце (у него была грудная жаба) слишкомъ было воспріимчиво къ житейскимъ невзгодамъ. Въ декабрѣ 1907 г. его здоровье было такъ плохо, что онъ принужденъ былъ уѣхать на югъ Франціи. Здѣсь теплый климатъ, богатая роскошная природа, которую онъ такъ любилъ, а главное, душевное спокойствіе, подѣйствовали на него благотворно. Въ январѣ 1908 года онъ вернулся въ Москву поправившимся, свѣжимъ. И снова закипѣла работа, но не надолго... Силы оставили его... Онъ почувствовалъ невозможность продолжать порученное ему театральное дѣло и взялъ отпускъ на неопредѣленный срокъ. Уходъ А. П. произвелъ въ труппѣ Малаго театра сильное волненіе. И она, одушевленная чувствомъ любви и уваженія къ заслуженному артисту, обратилась къ нему съ слѣдующимъ письмомъ: «Глубокоуважаемый Александръ Павловичъ! Какъ громомъ поразила всѣхъ насъ вѣсть о вашемъ уходѣ на неопредѣленное время изъ Малаго театра. Мы знаемъ, что вы устали, что ваше здоровье и особенно ваши нервы требуютъ продолжительнаго отдыха, но, съ другой стороны, мы просто не можемъ примириться съ мыслью, что вы, одинъ изъ славнѣйшихъ представителей нашего театра, воспитавшій едва ли не половину театральнаго состава нашей труппы, можетъ быть, очень долгое время не будете съ нами. Рискуя вызвать вашъ гнѣвъ, мы считаемъ себя въ правѣ требовать, чтобы вы, какъ только здоровье ваше вамъ позволитъ, тотчасъ вернулись къ намъ, а мы, ваши

товарищи, съ тоскливымъ нетерпѣніемъ и горячей любовью будемъ ждать васъ домой въ сиротѣющій безъ васъ Малый театръ».

Но это письмо не могло успокоить больного сердца: уже слишкомъ оно изстрадалось и 13-го октября 1908 г. перестало биться.

За нѣсколько дней до смерти, находясь въ гостяхъ у предсѣдателя театрально-литературнаго комитета, Н. В. Давыдова, А. П. почувствовалъ себя дурно. По дорогѣ домой съ нимъ сдѣлался припадокъ. Его отправили въ пріемный полицейскій покой и поставили банки. Онъ пришелъ въ себя и просилъ не давать знать домой изъ участка, чтобы не напугать домашнихъ. Черезъ нѣсколько времени онъ оправился и уѣхалъ къ себѣ на Георгіевскую площадь. Послѣ этого онъ чувствовалъ себя сравнительно хорошо. Въ субботу, 11-го октября, онъ былъ особенно покоенъ. Въ этотъ день его навѣстили: А. И. Южинъ, его родственникъ, М. Н. Ермолова и теперь, тоже покойный, актеръ А. А. Ѳедотовъ. Въ ночь на понедѣльникъ съ нимъ сдѣлался снова припадокъ. Къ 5-ти часамъ утра былъ созванъ консиліумъ. Но медицинская помощь была уже безполезна. Около 6-ти часовъ вечера А. П. откинулся назадъ на подушку и скончался.

При послѣднихъ минутахъ покойнаго въ числѣ другихъ находился и врачъ Н. Н. Оболонскій.

— Въ ночь на понедѣльникъ уже въ 6 час. утра—говорилъ онъ—я былъ вызванъ А. И. Южинымъ къ больному Ленскому. Мы заѣхали за докторомъ С. М. Рудневымъ, захватившимъ всѣ необходимые приборы для подкожнаго впрыскиванія возбуждающихъ средствъ и около 6 часовъ утра были уже у больного. Здѣсь уже былъ постоянный врачъ А. П. Ленскаго К. В. Соболевъ. Состояніе больного было очень тяжелое. Его захватилъ сильнѣйшій припадокъ грудной жабы на нервной почвѣ. При слабомъ сердцѣ борьба съ болѣзнью представляла серьезныя трудности. Больного мы застали почти безъ пульса, съ похолодѣвшими конечностями, но въ полномъ сознаніи. Это былъ, какъ оказалось, уже второй припадокъ, первый произошелъ около полуночи. Почти въ теченіе трехъ часовъ мы примѣняли всѣ бывшія въ нашемъ распоряженіи средства — камфору, кофеинъ,

строфантъ. Больному стало нѣсколько легче, но я уже тогда почти не видѣлъ надежды на его спасеніе, о чемъ и сообщилъ все время находившемуся тутъ А. И. Южину. Въ 2 часа дня я уѣзжалъ. По телефону Южинъ мнѣ сообщилъ, что больному опять очень плохо. Я поѣхалъ къ больному. Въ половинѣ 6-го вечера состояніе его уже было безнадежно. Полное сознаніе было сохранено до послѣдней минуты. Всего за 2 минуты до смерти между мною и больнымъ произошелъ слѣдующій разговоръ:

— «Что вы вспрыскиваете?

— «Камфору,—отвѣчаю—вамъ лучше А. П.?

— «Да, но я страшно усталъ, спать хочется»...

Я на минуту вышелъ изъ комнаты къ А. И. Южину. Почти вслѣдъ за мной вошелъ врачъ Александровъ, остававшійся у ложа больного и объявилъ: «Александръ Павловичъ скончался».

Неожиданная вѣсть о смерти А. П. поразила всю интеллигентную Москву. Любовь и уваженіе москвичей къ таланту покойнаго ярко высказались на панихидахъ. Его квартира близъ Георгіевской площади не могла вмѣстить всѣхъ пришедшихъ поклониться дорогому праху. Стояли на улицѣ.

Скромный, чуждый всякаго афишированія, помпы и рекламы при жизни, онъ остался вѣренъ себѣ и по смерти: по волѣ покойнаго никакихъ рѣчей и вѣнковъ не было.

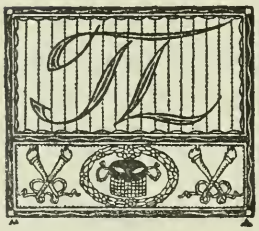
Въ ненастную октябрьскую ночь подъ печальные звуки: «вѣчная память» съ Брянскаго вокзала плавно отошелъ поѣздъ съ останками того кто еще такъ недавно восхищалъ москвичей своей игрой. И съ этимъ поѣздомъ въ осенней мглѣ навсегда отъ насъ скрылись дивные образы Фамусова, Лыняева, Дудукина, кардинала Николаса и многіе другіе.

Покойный завѣщалъ похоронить себя въ имѣніи «Селище», Кіевской губерніи, Каневскаго уѣзда, на высокомъ берегу Днѣпра, тамъ, гдѣ похороненъ и Тарасъ Шевченко. Словами послѣдняго онъ какъ бы сказалъ:

Вы меня похороните
На Украйнѣ милой,
Чтобъ поля и Днѣпръ, и берегъ
Дальній, и зыбучій
Были видны, было слышно,
Какъ реветъ могучій [1])

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА ДРАМЫ А. Н. ОСТРОВСКАГО „ГРѢХЪ ДА БѢДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТЪ“.

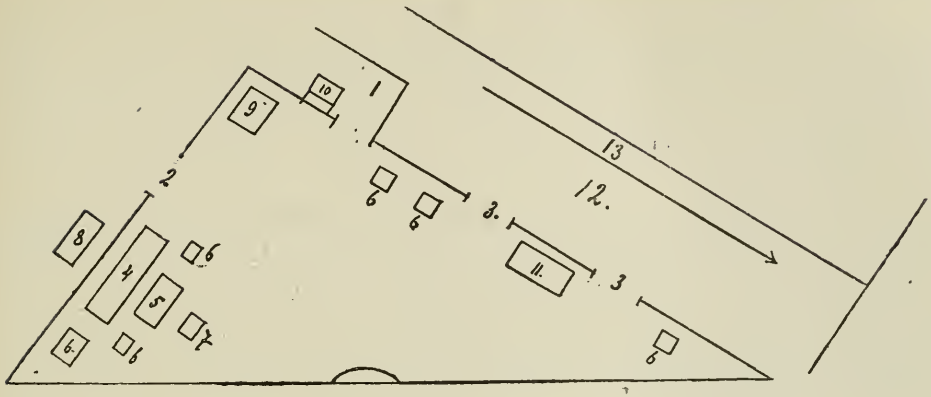
Н. ЯКОВЛЕВА.



ПРОСТОТА, естественность, мягкій колоритъ исполненія и какъ можно больше простора для проявленія индивидуальности каждаго артиста-исполнителя — вотъ главные принципы, которыми я руководился при постановкѣ драмы «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». Сравнительно большое количество картинъ (семь), заставили меня примѣнить вертящуюся сцену, благодаря которой я получилъ возможность точно выполнить постановку всѣхъ семи картинъ, идущихъ на сценѣ Малаго театра только около трехъ часовъ. При первой постановкѣ этой пьесы и послѣдующихъ возобновленіяхъ шестая картина (улица) обыкновенно выпускалась, и тѣмъ не менѣе пьеса, съ выпускомъ цѣлой картины, шла нѣсколько бо́льшее количество времени. При этомъ послѣднемъ возобновленіи первый актъ состоялъ изъ двухъ картинъ, второй актъ — изъ двухъ картинъ, третій актъ — изъ одной и четвертый актъ—изъ двухъ картинъ.

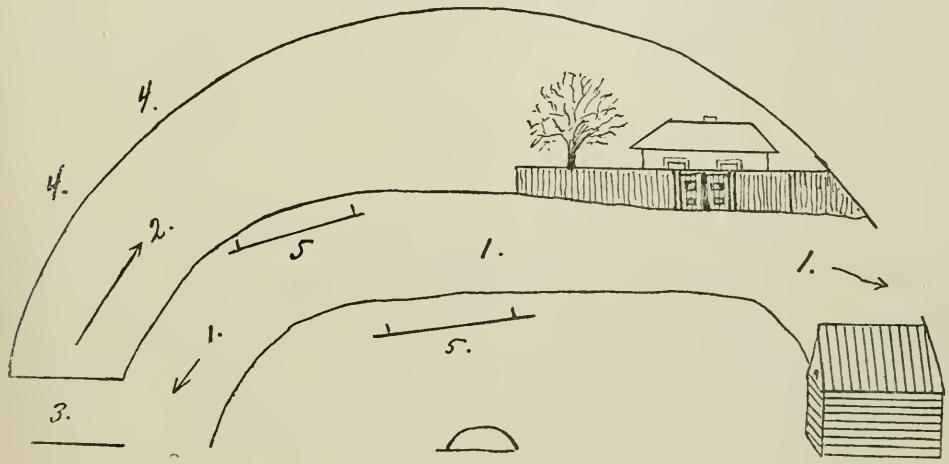
---

[1]) Завѣщаніе Т. Шевченко.



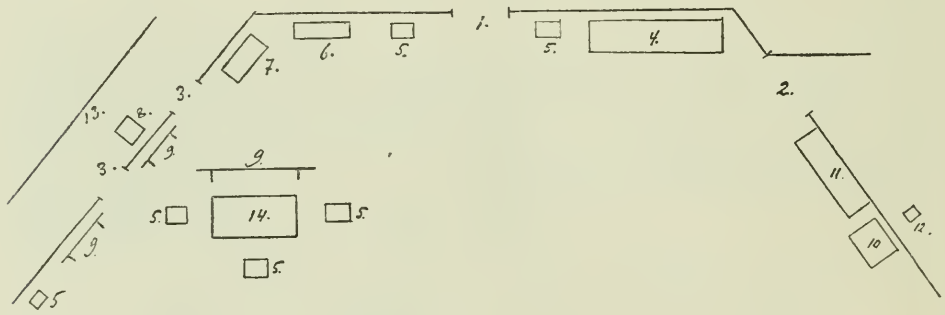
Декорація I-го акта—первой картины и II-го акта—второй картины: комната съ дешевыми обоями; старая мебель, окна съ ситцевыми занавѣсками.

1—дверь входная и ведущая въ комнаты Зайчихи; 2—дверь въ комнату Бабаева; 3—окна; 4—диванъ; 5—круглый столъ; 6—стулья; 7—кресло; 8—картина; 9—этажерка; 10—часы; 11—столъ квадратный; 12—садъ; 13—заборъ, выходящій въ переулокъ.



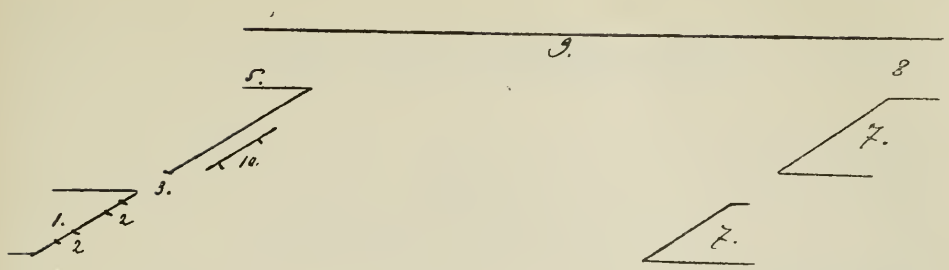
Декорація I-го акта—второй картины. берегъ. Съ правой стороны на горѣ задній фасадъ дома Зайчихи, ворота и заборъ, ниже съ правой—сарай (первый планъ), около котораго бревна. Косогоръ спускается постепенно къ авансценѣ. 1—дорога; 2—рѣка; 3—мостикъ; 4—за рѣкой—сельскій видъ; 5—скамейки.

Сцена Архипа съ Аѳоней идетъ на ближней къ авансценѣ скамейкѣ. Появленіе Бабаева съ лѣвой (отъ зрителя) стороны (3); встрѣча съ Таней и Жмигулиной у скамейки на горѣ; появленіе послѣднихъ съ правой (отъ зрителя) стороны. Часть сцены свиданія Бабаева съ Таней ведется на скамейкѣ на горѣ, затѣмъ остальная часть ея ведется на ближней къ авансценѣ скамейкѣ.



Декорація II-го акта—первой картины, III-го и IV акта — второй картины: 1—дверь входная въ сѣни; 2—дверь въ кухню; 3—окна съ ситцевыми занавѣсками. На дальнемъ (отъ зрителя) окнѣ—клѣтка съ птицей; 4—кровать съ ситцевымъ пологомъ коверъ на стѣнѣ; 5 — стулья; 6—шкафъ съ посудой; 7—конторка; 8—зеркало; 9—скамьи; 10—сундукъ; 11—лежанка; 12—стѣнные часы; 13—улица; 14—простой дубовый столъ.

Декорація IV-го акта—первой картины.



Улица передъ домомъ Зайчихи. 1 —домъ Зайчихи; 2—окна; 3—калитка 4—ворота и заборъ; 5—заборъ въ переулокъ; 6—улица; 7—дома; 8—переулокъ; 9—городъ; 10—скамья у забора.

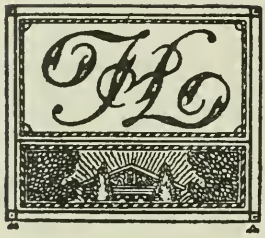
Первый спектакль возобновленной драмы состоялся 1 сентября 1910 г. Роли были распредѣлены между слѣдующими артистами: Бабаевъ—Климовъ и Худолеевъ; Красновъ—Подаринъ; Краснова—Найденова и А. Щепкина; Жмигулина—Массалитинова и Рыжова; Архипъ—Рыбаковъ и Айдаровъ; Аѳоня — Васенинъ, Лебедевъ и Музиль; Карпъ, человѣкъ Бабаева—Полетаевъ; Шишгалевъ—Гундуровъ и Лавинъ; Зайчиха—Е. Щепкина и Красовская; Курицынъ — Головинъ и Греминъ; Курицына—Турчанинова и Юдина. Народъ за кулисами—сотрудники. Было сдѣлано по 15 репетицій каждому составу. Декораціи 1-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й картинъ—Цетельмана, 2-й картины—Гуняшева.

ОБЕРАММЕРГАУ ВЪ 1910 Г.

I.

ИСТОРІЯ.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА (СИБИРЯКА).



ЫНѢШНИМЪ лѣтомъ, послѣ десятилѣтней паузы, на сценѣ народнаго театра въ баварскомъ Обераммергау были возобновлены «Страданія Христа», Passionsspiele. Всѣхъ представленій съ 16-го мая до 25-го сентября было 30, зрителей—250,000.

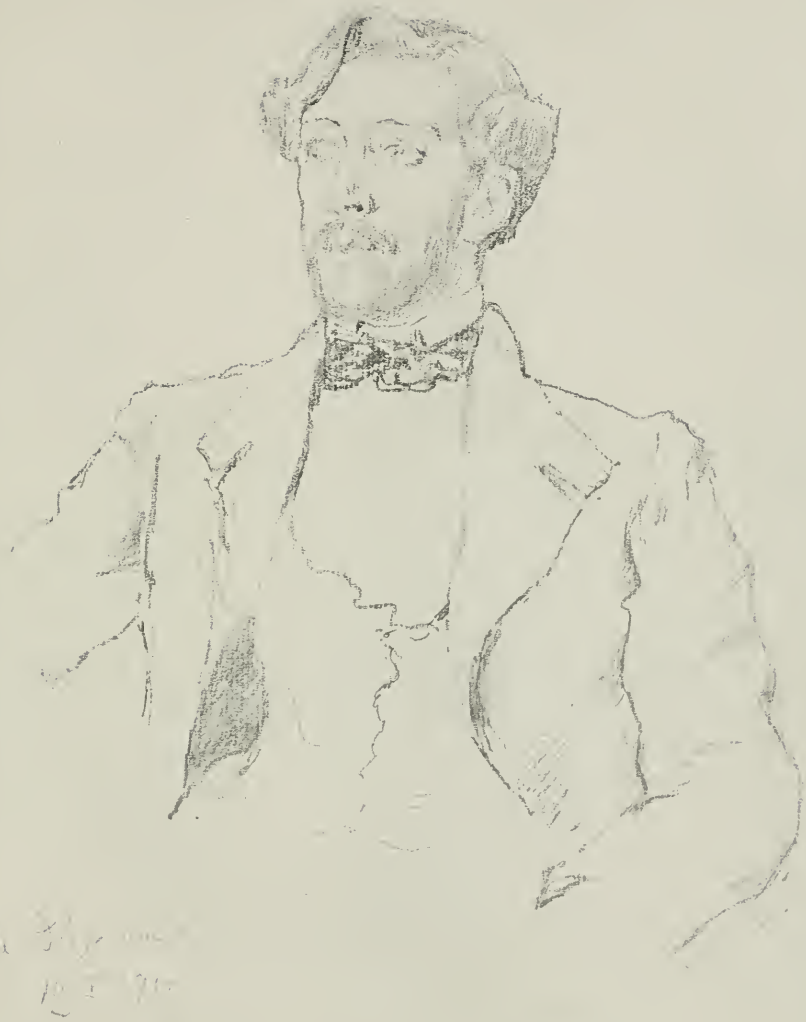
Passionsspiele—христіанская трагедія Великаго поста седьмая недѣля въ живыхъ картинахъ и лицахъ, единственная тема народнаго театра въ Обераммергау. Этотъ театръ—не постоянный. Онъ существуетъ столѣтія, но дѣйствуетъ только по прошествіи десятилѣтнихъ паузъ: въ предпослѣдній разъ составился въ 1900 году, въ послѣдній—теперь, въ 1910 г. Но число зрителей у него не уменьшается; напротивъ, изъ одного десятилѣтія въ другое оно возрастаетъ безостановочно, какъ бы опровергая общераспространенное мнѣніе, что въ христіанскомъ человѣчествѣ изъ поколѣнія въ поколѣніе прогрессируетъ холодный индифферентизмъ къ религіи. Огромную роль въ этомъ ростѣ сыграло, впрочемъ, еще и развитіе путей сообщенія, облегчивъ и удешевивъ проѣздъ въ Обераммергау.

Театръ въ Обераммергау возникъ, какъ храмъ: въ немъ хотѣли служить только одному Богу. Но стали ненамѣренно культивировать и искусство, потому что не могли безъ него обойтись въ самомъ служеніи Богу. Сценическое творчество расцвѣло здѣсь на почвѣ повышенной религіозности обераммергаускаго населенія, а она была отголоскомъ народной души, пережившей много страданій.—«Скажи мнѣ, удивительный незнакомецъ, сколько приходилось этому народу страдать, чтобы стать столь прекраснымъ?»

говоритъ Ницше въ своей книгѣ о рожденіи трагедіи. Этотъ вопросъ напрашивается и по поводу баварскаго Обераммергау: исторія его—перечень народныхъ бѣдствій.

Главной причиной этихъ бѣдствій было несчастное мѣстоположеніе самаго Обераммергау: долина его и окрестности имѣли вплоть до XIX-го столѣтія «огромное стратегическое значеніе». За обладаніе «стратегическимъ пунктомъ» боролись уже римляне. Въ Обераммергау былъ римскій лагерь. Римскому примѣру слѣдовало все средневѣковье. Въ IX вѣкѣ расположился въ Аммерской долинѣ вельфскій князь Этико со своимъ дворомъ и воинствомъ. Въ 1111-мъ году произошло событіе, послѣдствія котораго не угасли еще до сихъ поръ: прелатъ Ротенбухскаго монастыря, Ульрихъ, откомандировалъ сюда трехъ монаховъ, одного регента и нѣсколькихъ послушниковъ, чтобы они «въ пустынѣ, недалеко отъ Берхтесгадена», основали монастырь. Обитель была основана. Это сосѣдство съ монастыремъ. въ постройкѣ котораго обераммергаурцы принимали самое близкое участіе, благотворно повліяло не развитіе промысла «богодѣловъ» въ Обераммергау. Издѣлія ихъ, художественныя произведенія изъ дерева,—распятія, барельефы Тайной Вечери, статуи Мадонны и Святыхъ,—вошли въ такую славу, что ни одинъ монастырь въ Баваріи не могъ обойтись безъ художественнаго содѣйствія обераммергаускихъ «богодѣловъ». Они стали незамѣнимыми работниками-художниками по постройкѣ и, особенно, по внутреннему украшенію обителей. За эти услуги императоръ Людвигъ, родомъ баварецъ, далъ всему Обераммергау привиллегіи, какихъ у остальныхъ сельскихъ общинъ не было даже и потомъ, спустя нѣсколько столѣтій. Но когда «богодѣлы» построили монастырь Этталь,—неожиданно, само собой, явилась еще новая привиллегія: настоятели этого монастыря возобновили и упорядочили горный трактъ (Rottstrasse) изъ Оберау въ Этталь, и торговая дорога изъ Венеціи въ Аугсбургъ прошла какъ разъ черезъ Обераммергау. Обераммергау стало проѣзднымъ и складочнымъ мѣстомъ для всѣхъ товаровъ, какіе только шли изъ Венеціи черезъ Аугсбургъ и Нюренбергъ на германскій сѣверъ. Извозный промыселъ, ремесла, сбытъ произведеній «бо-

годѣловъ» расцвѣли въ самое короткое время. Благосостояніе населенія, опираясь на легкій заработокъ, поднялось на высокій уровень и держалось на немъ до тѣхъ поръ, покуда дѣйствовала Роттская дорога. Но въ концѣ XVI-го столѣтія товарообмѣнъ двинулся по другому руслу, Роттскій трактъ остался въ сторонѣ, и въ Обераммергау появилось «избыточное населеніе», множество безработныхъ. Хорошія условія былого времени привлекли сюда много пришельцевъ, и они были выбиты изъ колеи, какъ только времена измѣнились. Аббатъ Эттальскаго монастыря, Леонардъ Гильпольдъ и правительственный комиссаръ въ Мурнау рѣшили «назрѣвшій соціальный вопросъ» средневѣковыми мѣрами: приказали всѣхъ не-мѣстныхъ безработныхъ связать, приковать къ плотамъ и воднымъ путемъ сплавить въ Австрію. Австрія была населена не густо. Крутая мѣра принесла двоякую пользу самимъ выселенцамъ: въ Австріи они нашли работу, а въ Обераммергау избѣжали ужасовъ войны. Вскорѣ послѣ «сплавки» безработныхъ селеніе Обераммергау было захвачено шведами. На него простерлись первые побѣги тридцатилѣтней войны. Монахи изъ Эттальскаго монастыря разбѣжались. Встрѣтить врага остались въ монастырѣ только Pater Шаффнеръ и монастырскій органистъ. Врагъ подошелъ, монастырь былъ разграбленъ. Органистъ и монахъ думали укротить враговъ добротой, повели ихъ въ монастырскій подвалъ, угостили ѣдой и питьемъ. Но солдаты перепились и два послѣднихъ хозяина монастыря были убиты. Война бушевала, Аммерская долина бѣднѣла. Крестьяне и богодѣлы потеряли все свое достояніе, трудъ остановился, насталъ голодъ,—и когда ушли шведы, въ Обераммергау пришла новая гостья—чума. Былъ заключенъ миръ черезъ нѣсколько тяжелыхъ лѣтъ военной смуты. Обераммергаурцы вздохнули свободнѣе, ожидали, что Роттскій трактъ будетъ возстановленъ. Но надежды не сбылись да и военный громъ смолкалъ только на время. Зимой 1689 года въ Обераммергау расположились лагеремъ баварскіе отряды, готовясь къ бою съ французами. А отечественная армія бываетъ поселянамъ иногда даже разорительнѣе непріятельской. Затѣмъ вспыхнула война за испанское престолонаслѣдіе. Воевали Австрія, Франція и Баварія, а селеніе Обераммергау



расплачивалось трудомъ и кровью своихъ поселянъ. Находясь неподалеку отъ баварско-тирольской границы, оно опять оказалось въ «стратегическомъ пунктѣ» и въ него поперемѣнно, въ теченіе цѣлаго столѣтія, вторгалась то австрійская, то баварская, то французская армія. Наконецъ, въ 1703 году Эттальскій монастырь отъ набѣговъ всѣхъ претендентовъ на испанское наслѣдство откупился 5000 гульденовъ. Въ Обераммергау и во всей Аммерской долинѣ замолкли пушки регулярныхъ армій, но зато тирольскіе гусары-бандиты, подъ предводительствомъ Эстергази, стали дѣлать разбойничьи набѣги, уводить скотъ, грабить жителей. На защиту послѣдняго добра въ Обераммергау поднялось даже женское населеніе. Женщины и дѣвушки надѣли мужское платье и присоединились къ своей «деревенской гвардіи». «Когда Эстергази со своими гусарами вторгся изъ Ротенбуха въ Аммергау, этой деревенской гвардіи, какъ только за оружіе взялись и женщины, удалось обратить его въ бѣгство»,—разсказывается въ историческихъ хроникахъ. Набѣги прекратились, но явилось новое несчастіе: союзникъ французовъ, курфюрстъ Максъ Эммануилъ, на Шелленской горѣ проигралъ сраженіе противъ императорскихъ австрійскихъ отрядовъ, которыми командовалъ принцъ Людвигъ Баденскій,—и вся Баварія подпала подъ австрійское иго. Аммерскіе крестьяне возстали на освобожденіе родины, отправились въ Мюнхенъ и неподалеку отъ него, у Зендлинга, столкнувшись съ австрійцами, 25-го декабря 1705 года были на-голову разбиты. Австрійцы мстили за возстаніе чѣмъ только могли. Горькіе плоды «испанскаго наслѣдства» Обераммергау вкушало въ продолженіе цѣлаго столѣтія. Послѣдніе французскіе солдаты удалились изъ Аммерской долины только въ 1801 году. Но въ 1805-мъ вспыхнула новая война и «стратегическій пунктъ» оказался въ прежнемъ положеніи. Въ благодарность за союзничество Наполеонъ I укрѣпилъ Баварію, возвелъ въ королевство. Обераммергау стало поправляться. Но въ 1809 году возстали на Баварію тирольцы; опять загремѣла война и Обераммергау снова оказалось между молотомъ и наковальней. Тирольцы вторглись и, не ограничиваясь частичными контрибуціями съ жителей, «по праву сильнаго», взяли съ общины еще де-

нежную контрибуцію въ 3240 гульденовъ. Община была доведена до нищеты. Миръ заключили 12 ноября 1809 года. Обераммергау взялось за мирный трудъ, но настали неурожайные годы. Съ 1811 до 1816 года былъ недородъ, въ 1817 году — всеобщій голодъ съ цынгой и другими болѣзнями. Затѣмъ вспыхнулъ пожаръ и истребилъ половину всего Обераммергау.

Но покуда не изсякли здоровые родники народной души, великій народъ не погибаетъ, какіе бы удары ни посылала ему судьба.

Дойдя до полнаго разоренья, Обераммергау было спасено своими богодѣлами. Слава ихъ не померкла. Своимъ, унаслѣдованнымъ изъ столѣтій искусствомъ богодѣлы снова вывели Обераммергау на путь къ благосостоянію, неся на чужую сторону произведенія рѣзца, а въ родную деревню— деньги. Вывозъ художественныхъ произведеній достигъ высокаго уровня еще въ серединѣ XVIII столѣтія. Въ числѣ односельчанъ обераммергаурцы уже тогда насчитывали нѣсколько богатыхъ купцовъ, которые, какъ владѣтели крупныхъ предпріятій по сбыту художественныхъ произведеній своей деревни, съ успѣхомъ торговали не только въ баварскомъ отечествѣ, но и въ Копенгагенѣ, въ Бременѣ, въ Амстердамѣ, въ Мадридѣ и даже у насъ въ Петербургѣ. Эту торговлю разрушили только войны въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX столѣтія, порвавъ связь съ внѣшнимъ рынкомъ. Но съ 1811 года, когда военный громъ пріутихъ, прежнія торговыя связи стали возобновляться. За это дѣло взялся односельчанинъ, Георгъ Лангъ. Онъ еще въ 1775 году основалъ вывозъ и теперь возстановилъ сношенія съ за границей. Еще удачливѣе былъ его сынъ, Иванъ Лангъ, устроившись на франкфуртской ярмаркѣ и войдя оттуда въ торговую связь съ германскимъ и внѣшнимъ рынкомъ. Промышленность въ Обераммергау оживилась. Художественныя произведенія богодѣловъ, — «Мадонна», «Апостолы», «лики Святыхъ», стали странствовать по всему свѣту, даже за океанъ, въ Америку.

Богодѣлы въ Обераммергау—наслѣдственные художники. Преуспѣвая изъ столѣтія въ столѣтіе, искусство ихъ въ настоящее время дошло до совершенства. Эстетическимъ чутьемъ этихъ поселянъ-художниковъ бу-

детъ удовлетворенъ даже самый строгій цѣнитель. У нихъ въ Обераммергау есть музей, въ которомъ можно видѣть всѣ образцы «богодѣльческаго» творчества, и даже особая, профессіональная школа (Schnitzsshule), своя академія художествъ.

Вырѣзывая, вытачивая изъ дерева всевозможныя религіозныя изображенія, библейскія сцены, лики святыхъ, Мадонну, Тайную Вечерю, Голгоѳу и т. д., богодѣлы какъ бы по указаніямъ рѣзца воспитали себя въ артистовъ своего театра. На театральной сценѣ они, въ живыхъ картинахъ и лицахъ, воспроизводятъ тѣ же самые сюжеты, съ которыми сжились и срослись въ своей богодѣльческой пластикѣ. Сценическое искусство у нихъ родилось изъ пластики.

Въ одномъ документѣ мюнхенскаго архива,—въ прошеніи общины Обераммергау къ баварскому правительству отъ 1770 года,—разсказывается о возникновеніи театра слѣдующее: «Въ 1631 году въ Баварію, а также и въ Швабію вторглись заразительныя болѣзни, въ 1633 году свирѣпствовала чума въ сосѣднихъ селеніяхъ, но деревня Обераммергау неусыпной бдительностью своихъ жителей была отъ заразы предохранена вплоть до храмового праздника. Но потомъ и въ Обераммергау чума проникла. Ее занесъ одинъ человѣкъ, служившій цѣлое лѣто поденщикомъ въ деревнѣ Eschenlohe. Онъ пришелъ къ своимъ родственникамъ на храмовой праздникъ, былъ впущенъ въ деревню, и съ этого времени пошелъ въ Обераммергау повальный моръ на людей. И вотъ обераммергауцы, когда они подверглись такому бѣдствію, дали обѣтъ—«во славу страданій и смерти Господа Іисуса Христа представлять черезъ каждыя 10 лѣтъ трагедію Христовыхъ мученій: эта трагедія по обѣту была въ 1634 году поставлена въ первый разъ на сцену и вплоть до 1674 повторялась черезъ каждое десятилѣтіе. Затѣмъ, хотя съ 1674 года еще не прошло десятилѣтія, поставили ее на сцену въ 1680 году, но съ этого времени всегда руководствовались десятилѣтнимъ срокомъ. Въ сосѣдней деревнѣ, чтобы предотвратить заразу, углекопы дали обѣтъ построить церковь Святому Роху, защитнику людей отъ чумы. Но жители Обераммергау остались при первомъ своемъ рѣшеніи—играть че-

резъ каждыя 10 лѣтъ трагедію «Страданія Христа», и святая церковь благословила ихъ на такое богоугодное дѣло».

Здѣсь будетъ умѣстно выяснить, хотя бы въ главныхъ чертахъ, побудительныя причины такого благопріятнаго отношенія католической церкви къ играмъ въ Обераммергау.

Основная идея ихъ была для XVII-го столѣтія совсѣмъ не новой, не оригинальной: это тѣ же самыя, но только въ широкихъ рамкахъ, наглядныя церковно-комедійныя «дѣйства», какія бывали въ старину и въ нашей православной церкви,—такъ, напримѣръ, «отроки въ пещи вавилонской». Отъ нихъ, какъ пережитокъ старины, въ русскомъ православіи еще до сихъ поръ сохранилось «омовеніе ногъ» архіереемъ двѣнадцати сослужащимъ священникамъ въ Великій Четвергъ на Страстной недѣлѣ поста. Но въ церковномъ ритуалѣ русскаго православія эти «дѣйства» совершались только въ память о библейскихъ событіяхъ, затрагивали однѣ второстепенныя темы религіи, производились только самими священнослужителями съ клириками и, не выходя изъ зданія храма, не пустили никакихъ корней въ народѣ, а затѣмъ вышли и изъ церковнаго ритуала, исчезли... Иной взглядъ былъ у римскаго католичества. Стремясь не только поддержать «память» о библейскихъ событіяхъ, оно преслѣдовало дѣйствами еще болѣе глубокія цѣли, исходя изъ основныхъ положеній средневѣковой мистики. Блаженный Августинъ, первый основатель западной мистики, въ своемъ твореніи «Confessiones» подробно изслѣдуетъ, «quomodo invisibilis Deus invisibiliter videri potest», то есть, «какимъ образомъ незримый Богъ можетъ быть видимъ незримо». Основываясь на особой психологіи мистическихъ воспріятій, это «незримое» Боговидѣніе, какъ состояніе души, предшествующее великому сліянію съ Божествомъ, можетъ быть достигнуто только путемъ долгихъ и трудныхъ упражненій «ума, души и воли». Главный элементъ всѣхъ этихъ упражненій—то же самое, что предписывается, какъ правило, въ хорошей, божественной, магіи: всестороннее самососредоточеніе, полная концентрація чувствъ и мысли на одномъ предметѣ. (При полномъ сходствѣ по методу все различіе между магическимъ и ми-

стическимъ правиломъ состоитъ только въ цѣли самого сосредоточенія на предметѣ: магъ какъ бы «намагничиваетъ» предметъ своей личной волей, чтобы побудить его къ такому то дѣйствію, тогда какъ мистикъ хочетъ, напротивъ, воспринять его въ глубину своего духа). Стремясь видѣть въ себѣ самомъ и чувствовать божественный образъ Христа, аскетъ-мистикъ долженъ ежечасно, ежеминутно, углубляться всѣмъ своимъ существомъ въ событія Христовой жизни, сосредоточиваясь мыслью и чувствами на картинахъ земного Его шествія,—на томъ, какъ Онъ малюткой лежалъ въ убогихъ ясляхъ, спасался съ Іосифомъ и Маріей бѣгствомъ въ Египетъ, двѣнадцатилѣтнимъ отрокомъ разговаривалъ съ первосвященниками въ іерусалимскомъ храмѣ, крестился въ Іорданѣ, училъ въ синагогахъ, преображался на Элеонѣ, молился въ Геѳсиманскомъ саду, стоялъ на судѣ у первосвященниковъ и Пилата, мучился на крестѣ, лежалъ въ гробу, воскресъ изъ мертвыхъ, являлся по воскресеніи Своимъ апостоламъ и вознесся на небо... Воспроизводя передъ своими духовными взорами всѣ эти событія и образы, аскетъ-мистикъ не только умомъ постигаетъ ихъ во всей глубинѣ, но въ концѣ долгаго безпрерывнаго упражненія проникаетъ въ нихъ еще и чувствами,—переживаетъ въ себѣ самомъ. И какъ только произойдетъ это полное проникновеніе, подвижникъ доходитъ до такого высшаго состоянія экстаза, что всякое событіе будетъ со всѣми своими страданіями и радостями совершаться въ немъ самомъ. Тогда онъ въ глубинѣ своего духа почувствуетъ Христа, будетъ внутренне слышать Его голосъ, обонять теплоту Его крови, страдать Его мученіями и блаженствовать Его радостями... По нашимъ современнымъ понятіямъ, это состояніе объясняется просто самовнушеніемъ. Оно, несомнѣнно, было и на самомъ дѣлѣ, но въ такихъ огромныхъ размѣрахъ, что отъ долгаго всесторонняго самососредоточенія;—напримѣръ, на гвоздяхъ креста,—у нѣкоторыхъ подвижниковъ, какъ разсказываютъ католическія «Vitae Sanctorum», появлялись на рукахъ и на ногахъ настоящія, физическія, раны «отъ гвоздей»... Высшая степень мистическаго экстаза, достижимая такимъ долгимъ и труднымъ путемъ, доступна, конечно, однимъ только отшельникамъ. Но у

мірянина, поглощеннаго заботами о «завтрашнемъ днѣ», нѣтъ ни свободнаго времени, ни благопріятствующей обстановки, чтобы упражняться и сосредоточиваться, какъ аскеты въ монастыряхъ. Не требуя отъ мірянъ невозможнаго, католическая церковь по отношенію къ нимъ примѣнила только принципъ первоначальнаго, самаго элементарнаго, введенія въ мистику, то есть, ограничилась однимъ картинно-нагляднымъ воспроизведеніемъ событій Христовой жизни. Мало того, для нихъ была упрощена и эта первооснова. Упрощеніе произошло на почвѣ отдѣленія «эзотерическаго» отъ «экзотерическаго» и состояло въ томъ, что настоящій аскетъ-мистикъ великія событія Христовой жизни воспроизводитъ только внутренне, въ своемъ воображеніи, не почерпая никакого нагляднаго матеріала изъ внѣшняго міра, тогда какъ мірянину церковь порекомендовала смотрѣть только тѣлесными очами на внѣшнія наглядныя изображенія, существующія уже въ готовомъ видѣ, какъ дѣло рукъ человѣческихъ, въ живописи и скульптурѣ. Церковь разсуждала, что Леонардо да-Винчи и Микель Анджело своими произведеніями рѣзца и кисти не превратятъ мірянина въ мистика и, хотя не доведутъ его до способности «видѣть незримаго Бога незримо», но утвердятъ въ вѣрѣ и, тѣмъ самымъ, посодѣйствуютъ упроченію господства церкви надъ душой и умомъ человѣчества. Великіе знатоки человѣка со всѣми его достоинствами и недостатками, вожди католической церкви хорошо знали ту истину, что въ воображеніе и память огромнаго человѣческаго большинства, не умѣющаго думать въ отвлеченныхъ понятіяхъ и образахъ, всякое до реальности наглядное воспроизведеніе событій врѣзывается гораздо глубже, чѣмъ словесное или книжное описаніе, которое надо еще оживить, дополнить и оплодотворить игрой фантазіи. Но если эта религіозно-воспитательная наглядность есть въ живописи и скульптурѣ,—хотя та и другая воспроизводитъ изъ всего событія всегда только одинъ какой нибудь «настоящій» моментъ, да и то лишь въ безмолвно-застывшей формѣ, безъ отростковъ въ прошедшее и безъ движенія въ будущее,—то еще гораздо сильнѣе въ воспитательномъ направленіи дѣйствуетъ на слушателей и зрителей театральная сцена: всякое событіе

живетъ здѣсь и дышетъ въ полномъ своемъ объемѣ, въ постоянномъ движеніи черезъ всѣ стадіи своего зарожденія, расцвѣта и увяданія. Сценой достигается послѣдняя высшая степень наглядности, такая яркость впечатлѣній, что зритель какъ бы перестаетъ быть зрителемъ и,—наблюдая за дѣйствіемъ хотя бы изъ исторіи древняго Египта,—становится его современникомъ и очевидцемъ. Этими услугами театральной сцены, ея преимуществами передъ скульптурой и живописью католическая церковь воспользовалась.

Подъ протекторатомъ церкви и по ея иниціативѣ религіозно-комедійныя «дѣйства» на католическомъ Западѣ существовали еще въ среднія вѣка, но особенно распространены были здѣсь въ XVI-мъ и XVII-мъ столѣтіи. Исполнителями на сценѣ бывали и клирики, но чаще всего—сами міряне. Со временемъ артистическая дѣятельность осталась всецѣло за мірянами, участіе духовенства ограничивалось только благословеніемъ и руководствомъ.

(Отмѣтимъ кстати, что примѣру католичества, но только съ цѣлью борьбы съ нимъ, слѣдуетъ теперь и протестантская церковь въ Германіи. «Общество Густава Адольфа» ежегодно устраиваетъ «Торжественныя игры въ честь Лютера (Luther's Festspiele)», пользуясь театральной сценой, какъ орудіемъ по пропагандѣ евангелическаго вѣроисповѣданія).

На сценѣ театра въ Обераммергау, какъ и въ сосѣднемъ Вейльгеймѣ, трагедія страданій Христа была поставлена еще за 1 годъ до чумы. Въ Вейльгеймѣ играли ее въ Духовъ день 1600 года по тексту, составленному священникомъ Эбль. Въ Обераммергау былъ другой, «свой», текстъ: онъ состоялъ изъ двухъ частей, обѣ были стариннаго происхожденія. Первой частью была драма въ стихахъ, написанная кѣмъ то въ IV-мъ столѣтіи въ аугсбургскомъ монастырѣ Св. Ульриха. Вторая часть состояла изъ «прозаической» трагедіи Севастьяна Вильдъ. Въ срединѣ XVI-го столѣтія она появилась даже въ печати. Со временемъ оба эти произведенія, послужившія въ Обераммергау текстомъ для первой постановки, слились здѣсь въ одно цѣлое. Позднѣе, смотря по характеру эпохи, этотъ продуктъ сліянія измѣ-

нялся нѣсколько разъ. Красивая наивность и непосредственность исчезла, когда «драма въ стихахъ» была переработана въ монашеское назидательное произведеніе для сцены. Эта трансформація была первой. «Монашеское наставленіе» превратилось въ грубоватую «крестьянскую» комедію, которая, въ свою очередь, была переработана въ «христіанскую драму» съ утомительными и скучными дѣйствіями. Наконецъ, съ 1880 года появился теперешній текстъ,—было поставлено на сцену изящное, вполнѣ драматическое, произведеніе, и, отрѣшившись всецѣло отъ всѣхъ пережитковъ средневѣковой тривіальности, народная сцена въ Обераммергау стала съ этого времени служить еще и искусству,—художественной красотѣ на темномъ фонѣ Голгоѳскихъ страданій.

На игры въ нынѣшнемъ году, при первомъ извѣстіи о нихъ въ ежедневной печати, откликнулись со всѣхъ сторонъ не только зрители, добиваясь билетовъ, но и артисты, предлагая услуги. На одну только роль Христа, исключая всѣ остальныя, поступило въ обераммергаускую общину болѣе 100 артистическихъ предложеній, но не отъ сочленовъ общины, а отъ постороннихъ. Въ числѣ этихъ соискателей, желающихъ выступить на сцену, были ремесленники, фабричные рабочіе, торговцы. Особенно добивался одинъ сельскій хозяинъ. Наслышавшись чьихъ то разсказовъ, что въ Обераммергау не достаетъ «запаснаго Христа», онъ обратился къ общинѣ съ прошеніемъ, охарактеризовалъ въ послѣднемъ свой ростъ, возрастъ, цвѣтъ волосъ, всѣ другія примѣты и увѣрялъ, что «другого такого точнаго подобія Христа, какъ я, вы не найдете на всемъ земномъ шарѣ»... Но постороннія предложенія были всѣ отвергнуты. Чужихъ на сцену въ Обераммергау не допускаютъ: тамъ играютъ всегда только «свои»,—односельчане. Роль Христа исполнялъ въ нынѣшнемъ году, какъ и въ 1900-мъ, Антонъ Лангъ, по профессіи—горшечникъ и печникъ, но только образованный гораздо выше, чѣмъ требуетъ профессія. Въ погонѣ за земнымъ счастьемъ побывалъ онъ въ Лондонѣ, за спасеніемъ души бывалъ въ Римѣ, въ свободное время пишетъ лирическія, довольно красивыя, звучныя стихотворенія въ стилѣ нѣмецкихъ классиковъ эпохи Шиллера и Гете. Перво-

священникомъ Каіафой былъ теперь Григорій Брейтзаммеръ. Въ роли Пилата выступалъ бургомистръ Севастьянъ Бауеръ. Ирода игралъ Гансъ Майръ, Іуду Искаріота—красильщикъ Иванъ Цвинкъ. Въ 1900 году игралъ онъ Іоанна Богослова. Роль апостола Петра, изъ за которой было много артистическихъ распрей въ Обераммергау, досталась богодѣлу Андрею Лангъ. Іоанномъ Богословомъ былъ 18-лѣтній Альфредъ Бирлингъ, похожій и по внѣшнему виду на Іоанна. Вообще все артисты—мѣстные, свои.

Гораздо труднѣе заполнить женскія роли. Диллеттантокъ, удовлетворяющихъ всѣмъ требованіямъ сцены, вездѣ не много, но въ Обераммергау выборъ еще болѣе суженъ тѣмъ традиціоннымъ правиломъ, что «замужняя женщина и вдова не пріемлется на сцену, прославляющую страданія Спасителя». Въ артистки могутъ здѣсь попасть только дѣвицы. Роль Маріи-Богоматери исполняла теперь Отилія Цвинкъ,—дочь «Іуды Искаріота», Ивана Цвинкъ. Маріей Магдалиной была Марія Майръ, а Марѳой—дочь бургомистра—Пилата, Викторія Бауеръ. Это—всѣ главныя женскія роли. Второстепенныхъ—много, но онѣ—«не говорящія».

Главнымъ режиссеромъ въ 1910 году былъ Людвигъ Лангъ, директоръ богодѣльческой профессіональной школы. Онъ—выдающійся талантъ и эстетикъ, собственнолично проектировалъ всѣ костюмы, слѣдилъ за всѣми репетиціями, и подъ его руководствомъ огромная сцена, на которой дѣйствуетъ болѣе 700 исполнителей, вышла гармоничной. Музыкальнымъ отдѣломъ завѣдывалъ учитель общинной школы, Витманъ. Музыка въ Обераммергау—не современная, она была создана еще въ 1810 году мѣстнымъ композиторомъ, школьнымъ учителемъ Дедлеромъ и за все столѣтіе не подверглась никакимъ измѣненіямъ. Оркестръ состоитъ изъ «своихъ» деревенскихъ музыкантовъ, хоръ—изъ «своихъ» пѣвцовъ. Обераммергау во всемъ—самобытно.

II.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ.

Барона Н. В. ДРИЗЕНА.

А Мюнхенскомъ вокзалѣ суета и давка. Желѣзнодорожное начальство распорядилось допускать публику къ вагонамъ лишь за пять минутъ до отхода поѣзда, и это обстоятельство еще болѣе увеличиваетъ суматоху. Въ толпѣ, плотно прижавшейся къ рѣшеткѣ перона, разноязычный говоръ. Больше всего англичанъ и американцевъ, много французовъ и нѣмцевъ, попадаются и русскіе. Соотечественниковъ узнаешь по ихъ привычкѣ французить. Невольно вспоминается одна изъ героинь Чеховскихъ «Трехъ сестеръ»: «La Sophie est dormie».—Но вотъ открылись завѣтныя двери, толпа хлынула въ отверстіе и, толкая другъ друга, ринулась къ вагонамъ. Что сдѣлалось съ нѣмцами? Обыкновенно такіе акуратные, они систематически опаздываютъ не только съ приходомъ, но, что всего замѣчательнѣе, съ отходомъ поѣздовъ. Въ нашемъ вагонѣ въ одну секунду набитымъ, какъ бочка сельдей, публика довольно разношерстная. Очень много католическихъ патеровъ. Ихъ длиннополые сюртуки и бритыя, какъ у актеровъ, лица, невольно обращаютъ на себя вниманіе. Одинъ изъ патеровъ помѣстился со мною рядомъ и едва отошелъ поѣздъ, раскрылъ свой молитвенникъ, что, впрочемъ, не мѣшаетъ ему прислушиваться къ разговору и иногда вставлять свои замѣчанія! Поѣздъ идетъ быстро, почти не останавливаясь на промежуточныхъ станціяхъ. Сначала долго мелькаютъ Мюнхенскіе форштаты, новенькія постройки съ красными черепитчатыми крышами, чистенькія улицы, обсаженныя деревьями, фабрики, заводы. Потомъ городской пейзажъ смѣняется деревенскимъ. Слѣдуя указаніямъ одного изъ пассажировъ, типичнаго тирольца, путешественники поминутно бросаются къ окнамъ смотрѣть на всякія достопримѣчательности: рѣки, озера, мосты, иногда господскіе замки на вершинахъ горъ. Потомъ виды пріѣдаются: къ красивому такъ быстро

привыкаешь! Для разнообразія въ пути природа угощаетъ насъ сильной грозой. Проливной дождь не перестаетъ до самаго Обераммергау, здѣсь онъ даже усиливается. При вспышкахъ молніи и раскатахъ грома садишься на извозчика и ѣдешь искать себѣ квартиру. Это довольно скучное, а главное неожиданное удовольствіе. Я подписался на Passionsspiel еще въ мартѣ (на сентябрь) и никакъ не разсчитывалъ, что присланная взамѣнъ денегъ квитанція не соотвѣтствуетъ билету въ театръ и помѣщенію въ гостинницѣ. То и другое пришлось искать въ Wohnungsbureau.—Маленькая деревушка, прогремѣвшая на весь міръ своими представленіями, не производитъ впечатлѣнія поселка. Это скорѣе курортъ, модная ville d'eaux, справляющая «сезонъ». Сквозь густую сѣтку дождя виднѣются магазины, рестораны, гостинницы. Все освѣщено электричествомъ. Снуютъ ландо и пролетки извозчиковъ, пыхтятъ автомобили, какъ тѣни безшумно скользятъ велосипедисты. Одна особенность рѣзко бросается въ глаза: многіе извозчики, носильщики и прочій людъ, предлагающій свои услуги путешественникамъ, носятъ длинные вьющіеся волосы. Это актеры. Завтра я ихъ увижу въ свитѣ еврейскихъ первосвященниковъ или въ толпѣ іерусалимскихъ гражданъ. Сейчасъ они напоминаютъ итальянскихъ бандитовъ.—Въ Wohnungsbureau масса народу. Несмотря на тщательную, повидимому, регистрацію квартиръ, безпорядка вдоволь. Меня извозчикъ, напр., долго возитъ по разнымъ закоулкамъ и, наконецъ, безпомощно оставляетъ одного въ пролеткѣ, подъ проливнымъ дождемъ, у дверей какой то гостинницы. Когда я спрашиваю, въ чемъ дѣло, слѣдуетъ наивный отвѣтъ:

— Mann kann nicht weiter suchen. Es regnet.

Это логично и я жду. Но когда тотъ же извозчикъ, тщетно проискавши мою квартиру, наконецъ, находитъ ее и за свои услуги запрашиваетъ втрое противъ таксы, я протестую. Онъ виноватъ, а не я. Вообще съ иностранцами здѣсь не стѣсняются. Давно Обераммергау познала прелесть монополіи и это обстоятельство прежде всего отразилось на средствахъ выжимать деньги. Прекрасное по мысли зрѣлище стало удѣломъ зажиточныхъ классовъ. Вамъ не увидѣть «Страсти Господни», не истра-

тивши по крайнѣй мѣрѣ 70—80 марокъ, хотя бы вы были въ сердцѣ Германіи, въ трехъ часахъ пути отъ театра. Въ этомъ отношеніи свободолюбивые баварцы первые споспѣшники монополистовъ. Нѣтъ утреннихъ поѣздовъ въ Обераммергау (нужна обязательно ночевка), нѣтъ какихъ либо льготъ для проѣзда и прожитія. Все отдано во власть одной общинѣ, которая, наживая сама, даетъ нажить другимъ. Въ 1900 г. одна желѣзная дорога на проѣздъ въ Обераммергау выручила свыше четырехъ милліоновъ марокъ! Сколько же получило населеніе, гостинницы, лавки? Авторъ книги «Oberammergau et la Representation de la Passion en 1900» [1]) даетъ поучительныя цифры доходности предпріятія. Съ 73 гульденовъ и 37 крейцеровъ, поступившихъ въ кассу общины въ 1720 г. (годъ перваго платнаго спектакля), представленія дали въ 1900 г. ни болѣе ни менѣе какъ 1.068.487 м. 78 кр. Первыя крупныя поступленія (336.596 м.) отмѣчены 1880 г., съ тѣхъ поръ они все возрастаютъ. Нужно отдать справедливость баварскому правительству: оно умно распоряжается народнымъ богатствомъ. Изъ милліона марокъ, полученныхъ въ 1900 г., 410.000 м. уплочены артистамъ. Остальная сумма распредѣлена на различныя общественныя надобности, какъ то: новую канализацію рѣкъ, пособіе земледѣлію, улучшеніе путей сообщенія, постройку школы рѣзьбы по дереву и т. д. Кромѣ того, около трехъ тысячъ марокъ отложено въ запасный капиталъ. Читая эти подробности, невольно удивляешься, что предпріимчивые сосѣди нѣмцевъ, бельгійцы или французы, давно не выдумали конкурента Обераммергау. Въ концѣ концовъ, это выгоднѣе всякой выставки, а идейная сторона дѣла—послѣдняя вещь. Весь вопросъ въ модѣ и умѣлой рекламѣ, современномъ двигателѣ промышленности.

Домъ, въ которомъ Wohnungsbureau отвело мнѣ комнату, принадлежитъ, если не ошибаюсь, также актеру, А. Бирлингу, по ремеслу слесарю. Въ Passionsspiel онъ играетъ роль апостола Іоанна. Домъ зажиточнаго крестьянина. Уютныя комнаты и тутъ же, черезъ корридоръ, хлѣвъ для коровы. Изъ трехстворчатаго окна открывается прелестный видъ на маленькій

[1]) Mgr. Schroeder, Paris 1910, 8°.

фруктовый садъ, колокольню сосѣдней церкви и громаду горъ, со всѣхъ сторонъ обрамляющихъ деревню. Отзвонили къ вечернѣ, на землю спустились сумерки (скоро 8 ч.), дождь пересталъ и симпатичная Hausfrau пророчитъ на завтра хорошій день. Ложимся рано. Представленіе начинается въ 8 ч. утра, нужно еще успѣть осмотрѣть церковь и поселокъ. А передъ глазами мелькаетъ любопытная исторія Обераммергаускаго театра...

Первые слѣды мистеріи теряются въ глубинѣ XVI вѣка. Въ 1633 г. Обераммергау посѣтила страшная гостья — чума и въ нѣсколько дней вырвала 84 жизни. Въ эту эпоху въ Баваріи было обычнымъ явленіемъ давать представленія мистеріи. Слишкомъ шестьдесятъ общинъ этимъ занимались. Но въ то время, когда въ другихъ общинахъ подобные спектакли появлялись случайно и также случайно исчезали, въ Обераммергау имъ придавали особенное значеніе. Можетъ быть это немножко зависѣло отъ характера занятій населенія. Издавна въ Обераммергау процвѣтала рѣзьба по дереву и такое ремесло сближало жителей съ церковью. Большинство издѣлій посвящено религіознымъ сюжетамъ. Такъ или иначе, но избавленіе отъ чумы цѣною такой крупной жертвы побудило общину сдѣлать обѣтъ: каждые десять лѣтъ торжественно справлять мистерію. Обѣтъ этотъ не остался безъ вліянія на послѣдующія событія. Времена измѣнялись. Католическіе іерархи, вообще всегда благосклонные къ подобнымъ представленіямъ, иногда считали ихъ вредными для церкви. Это объяснялось нѣкоторыми излишествами, которые актеры допускали въ своей игрѣ и своеобразнымъ, иногда кощунственнымъ отношеніемъ къ ней публики На этомъ основаніи, между прочимъ, парижскій парламентъ запретилъ существованіе цѣлаго содружества подъ именемъ «Frères de la Passion». Въ концѣ XVIII в. эти строгости достигли католической Баваріи. Такъ называемый Geistliche Rat (Совѣтъ священниковъ) въ Мюнхенѣ просилъ короля запретить какія бы то ни было Passionsspiel въ городѣ и его окрестностяхъ. Напрасно протестовалъ Обераммергау, напрасно ссылался на свой торжественный обѣтъ. Ему отвѣчали, что распоряженіе остается въ прежней

силѣ, но что обѣтъ можетъ быть выполненъ другимъ какимъ-либо религіознымъ подвигомъ, напр., торжественной проповѣдью, установленіемъ обязательныхъ часовъ молитвы и т. д. Такъ продолжалось до 1777 г. Въ этомъ году великаго курфюрста Максимиліана-Іосифа III смѣнилъ Карлъ-Филиппъ-Теодоръ. Онъ отнесся благосклонно къ ходатайству Обераммергау, дозволилъ представленія, хотя въ то же самое время его министръ, всесильный Монжела (Montgelas), ихъ запретилъ повсемѣстно въ Баваріи. Еще разъ постигло несчастіе Обераммергау въ 1801 г., вскорѣ послѣ очередного представленія Страстей въ 1800 г. Указомъ 14 апрѣля 1801 г. представленія Passionsspiel были вновь запрещены, но, благодаря вмѣшательству наставника наслѣднаго принца Людвига Баварскаго, Георга Самбуга, снова дозволены въ 1811 г. Такимъ образомъ, несмотря на различныя препятствія, зависѣвшія обыкновенно отъ политическихъ причинъ, Обераммергау удалось всецѣло осуществить свою миссію и аккуратно, черезъ каждые 10 лѣтъ, возобновлять представленія. Теперь, какъ наивно сознается составитель Путеводителя, «никакія кары ему болѣе не страшны». Съ тѣхъ поръ, какъ страна получаетъ за «игру» большую денежную выгоду, общественное мнѣніе стало «болѣе благопріятнымъ». Ну, разумѣется. Что же представляетъ изъ себя мистерія съ точки зрѣнія историческаго документа? До 1860 г.—годъ появленія нынѣшней редакціи текста,—мистерія была извѣстна по нѣсколькимъ спискамъ. Наиболѣе древнѣйшій изъ нихъ относится къ началу XVII в. и содержитъ въ себѣ 2604 стиха (варіантъ 2170 стиховъ). Онъ хранится въ Національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ и представляетъ, повидимому, наиболѣе раннюю и, вѣроятно, наиболѣе цѣнную редакцію религіозной драмы. Авторъ ея остался, однако, неизвѣстенъ. Есть, впрочемъ предположеніе, что это трудъ коллективный, обязанный вдохновенію монаховъ ближайшихъ къ Обераммергау монастырей—Этталя и Ротенбуха. Во всякомъ случаѣ, еще въ 1680 г., текстъ мистеріи подвергся измѣненію и дополненію. Имъ занялся священникъ изъ Welheim'а Иванъ Эбль, котораго, впослѣдствіи, слишкомъ черезъ 100 лѣтъ, въ 1811 г. исправилъ монахъ Оттомаръ Вейсъ. Такимъ образомъ, уже къ 1860 г. Обераммергаускіе

«Страсти Господни» изображали въ нѣкоторомъ родѣ земную кору, гдѣ каждый отдѣльный слой соотвѣтствуетъ требованіямъ и вкусамъ своего времени. Въ послѣднемъ меня убѣждаетъ мимолетное сравненіе прежней редакціи (до 1860 г.) съ новой, введенной Іосифомъ Дайзенбергомъ, который въ качествѣ священника, тщательно «пересматривалъ мистерію» (1845—1869 г.г.). Трагедія, какъ извѣстно, начинается съ пролога и кончается эпилогомъ. Въ этомъ мѣстѣ, по обычаю времени, участники мистеріи считали необходимымъ познакомить собраніе съ характеромъ зрѣлища, поблагодарить слушателей за вниманіе и на прощаніе сказать имъ нѣсколько словъ въ поученіе. Таковъ былъ духъ эпохи, такого порядка придерживался прежде всего старый списокъ драмы:

Привѣтъ и поклонъ передъ Богомъ Единымъ всѣмъ тѣмъ,
Которые находятся въ этомъ собраніи.
Вамъ, священникамъ Всемогущаго Творца,
Наиболѣе чтимымъ на землѣ;
Вамъ, высокимъ и сильнымъ, мудрымъ и благороднымъ господамъ;
Вамъ, горожанамъ и крестьянамъ, мужчинамъ и женщинамъ,
Всѣмъ тѣмъ, которые собрались слушать и видѣть.
Пребывайте спокойны и молчаливы.
Замѣчайте, что мы хотимъ вамъ изобразить:
Трагедію, которая послужитъ для всѣхъ урокомъ,
Для богатыхъ, одинаково, какъ для бѣдныхъ,
Для молодыхъ, какъ и для старыхъ,
И которой содержаніе и основа
Взяты изъ Новаго Завѣта.

Какъ просто и спокойно-величаво въ сравненіи съ тѣмъ, что въ блаженномъ усердіи изобразилъ ученый священникъ въ 1860 г.:

Вамъ всѣмъ привѣтъ! Вамъ, которыхъ любовь
Сближаетъ здѣсь вокругъ Спасителя, дабы слѣдовать за нимъ
На пути къ страданіямъ въ горести
До спокойствія въ гробницѣ!
Вамъ, которые близко или издалека, пришли сегодня

И чувствуете себя объединенными въ братскомъ сознаніи,
Какъ Апостолы Того,
Который страдалъ за всѣхъ, и т. д.

Также лаконичны и до умиленія просты и наивны слова Пролога, заключающаго «Страсти»:

Я прошу васъ убѣдительно,
Священники и власти міра,
Старцы и юноши, мужчины и женщины,
Всѣ собравшіеся здѣсь,
Если кто изъ насъ ошибся,
Не смѣйтесь надъ нами!
Подумайте только, мы простые крестьяне.
Если что было упущено,
Не ставьте намъ это въ вину.
Ибо все это мы дали для примѣра
И, какъ хорошій урокъ для всѣхъ,
Для прославленія и возвеличенія Господа Іисуса Христа...

Въ тѣсной зависимости отъ текста и времени его составленія послѣдовательно видоизмѣнялась mise en scène мистерій. Къ сожалѣнію, неизвѣстно, какъ она эволюціонировала. Первоначально мистерія разыгрывалась въ близи церкви, какъ вообще всѣ «дѣйствія» религіознаго характера. Сцена была въ три этажа, верхній изображалъ рай, средній — землю, нижній—адъ. Спаситель съ учениками появлялись въ среднемъ этажѣ, тамъ же происходили всѣ событія Его земной жизни, начиная со входа въ Іерусалимъ и кончая распятіемъ на Крестѣ. Согласно средневѣковой традиціи, въ представленіи видное участіе принимали черти. Одинъ красный чортъ обыкновенно вылѣзалъ изъ нижняго этажа и сопровождалъ Іуду, когда предатель направлялся къ первосвященникамъ совершить свой гнусный торгъ. Когда Іуда повѣсился, тѣ же черти снимали его съ дерева и съ гиканьемъ и свистомъ уносили въ преисподнюю. Къ концу XVII в. этотъ порядокъ, повидимому, измѣнился. Если вѣрить картинѣ, украшающей нынѣ задній фасъ театра, мистерія, разыгранная въ 1680 г., еще въ сосѣдствѣ

церкви, происходила, однако, при обыкновенныхъ условіяхъ современнаго театра, т. е. былъ какой то павильонъ, кулисы и пр. Въ дальнѣйшемъ, впрочемъ, іезуиты, всегда близко стоявшіе къ обераммергаускимъ «Страстямъ», опять вернули имъ прежній характеръ, но измѣнили устройство сцены. Прежде всего театръ удалили совсѣмъ отъ церкви, отнеся его на сѣверъ отъ села, къ берегу Аммера. Здѣсь его постепенно увеличивали, въ зависимости отъ притока посѣтителей. Въ 1840 г. на это затратили десять тысячъ марокъ, въ 1899 г. — двѣсти пятьдесятъ. Во вторыхъ, сама сцена не стала больше трехъярусной; сейчасъ ярусы расположились по горизонтальной линіи, предоставляя, такимъ образомъ, возможность, безъ перемѣны декорацій, переносить дѣйствіе изъ одного мѣста въ другое, изъ дворца Каіаффы во дворецъ Пилата, съ площади Іерусалима на Голгоѳу [1]). Впослѣдствіи это устройство нѣсколько осложнилось, когда потребовалось ввести въ дѣйствіе живыя картины изъ Ветхаго завѣта. По крайней мѣрѣ на рисункѣ, сохранившемся отъ мистеріи въ 1820 г., центральное мѣсто въ театрѣ уже занимаетъ настоящая сцена, предполагающая кулисы, занавѣсъ, декораціи и пр. Этотъ порядокъ сохранился и по настоящее время. Дѣйствіе поперемѣнно происходитъ то въ театрѣ, то на различныхъ пунктахъ примыкающей къ нему съ разныхъ сторонъ авансцены (просценіума), причемъ наибольшее впечатлѣніе производитъ послѣднее, болѣе всего соотвѣтствующее природѣ спектакля. Остается сказать объ исполнителяхъ мистеріи. Издавна повелось, что распредѣленіемъ ролей занимался особый выборный совѣтъ, въ прежнее время называвшійся попросту Шесть и Двѣнадцать, по числу выборныхъ членовъ. Сейчасъ онъ заключается изъ тридцати человѣкъ, съ бургомистромъ въ качествѣ предсѣдателя. Кромѣ того, мѣстный причтъ считается почетными членами. Совѣтъ долженъ выработать детали предстоящихъ торжествъ, назначить особыя исполнительныя

---

[1]) На картинѣ, изображающей Обераммергаускій театръ въ 1820 г. (Perspectivische Ansicht der Schaubühne zu Oberammergau beider Vorstellung des Passions. 1820), театръ имѣлъ два придѣла, а каждый придѣлъ по балкону. Они изображали дворцы Пилата и Каіаффы. Это устройство сохранилось до 1860 г.

комиссіи и въ первую голову избрать участниковъ мистеріи. Послѣднее обстоятельство считается, повидимому, наиболѣе важнымъ въ дѣлѣ, ибо въ преддверіи къ выборамъ совѣтъ въ полномъ составѣ торжественно молится въ церкви. А выбрать нужно многихъ! Кромѣ должностныхъ лицъ, въ родѣ директора, кассировъ, инспекторовъ, хора, оркестра, необходимо найти девяносто восемь мужчинъ и четырнадцать женщинъ для ролей со словами, двухъ суфлеровъ, двѣсти статистовъ, тридцать два солдата, режиссера и его помощниковъ, капельмейстера и т. д. Можно себѣ представить, что въ ту пору происходитъ въ городѣ! Помимо чести исполнять ту или иную отвѣтственную роль, участіе въ мистеріи разъ навсегда обезпечивается артисту, варьируя лишь въ томъ смыслѣ, въ какомъ данная роль соотвѣтствуетъ возрасту и характеру исполнителя. Такъ, прежній Іисусъ, состарившись, играетъ роль одного изъ апостоловъ, а какой нибудь мальчикъ изъ хора въ тайнѣ лелѣетъ надежду когда нибудь сыграть роль Спасителя. Не волнуются только замужнія женщины. Регламентъ Обераммергау запрещаетъ имъ вовсе участвовать въ мистеріи. Когда всѣ выбраны и на мѣстахъ, начинаются приготовленія къ спектаклю; артистамъ внушаютъ самую строгую дисциплину. Съ момента первой считки (въ началѣ ноября) до перваго представленія (16 мая) идутъ безостановочно репетиціи. Принимая роль, артистъ подписываетъ особый контрактъ, обязывающій его свято исполнять всѣ требованія театральной администраціи. Съ 1890 г. установлены очень строгія взысканія за упущенія въ театрѣ. Артистъ, опоздавшій на репетицію значительной сцены, платитъ 5 м. штрафу, артистка—3 марки, отказавшійся вовсе отъ ролей платитъ 10 м. штрафу. «Только при этихъ условіяхъ, говоритъ историкъ Обераммергаускаго театра, возможно поддерживать порядокъ въ труппѣ, насчитывающей, вмѣстѣ съ статистами, около тысячи человѣкъ участниковъ».

Солнце еще совсѣмъ низко за горами, когда въ комнату врывается первый звонъ церковнаго колокола. Ему вторитъ черезъ минуту другой, гдѣ то подальше. То правовѣрные католики встрѣчаютъ зарю дня «Страстей

Господнихъ». Быстро одѣваюсь и выбѣгаю на улицу. Наша милая кастелянша права: день выдался чудесный. На улицѣ, несмотря на ранній часъ, большое оживленіе. Всѣ спѣшатъ въ церковь. Иду туда и я, по пути осматривая городъ. Поселокъ зажиточный, хорошія и крѣпкія постройки, большинство каменныя, крытыя черепицей. Особенность Обераммергау сказывается на его внѣшнемъ убранствѣ. Всѣ почти окна домовъ разрисованы фресками. У нѣкоторыхъ домовъ на фасадѣ, подъ самой крышей, лики святыхъ, Богоматерь съ Младенцемъ Іисусомъ. Встрѣчается домъ, гдѣ также разрисованъ балконъ, но до того реально, что только вблизи убѣждаешься въ декораціи. Церковь полна народа. Изъ отворенныхъ настежь дверей льются звуки органа и пѣніе женскаго хора. Служба идетъ во всѣхъ придѣлахъ; служатъ не только мѣстные, но и пріѣзжіе священники. Храмъ богатый; въ стилѣ Рококо, любимый стиль іезуитовъ XVIII в. Античныхъ вещей здѣсь мало, но есть богатыя приношенія туристовъ-англичанъ, въ родѣ хоругви, стоимостью около 1000 марокъ. Кстати, въ Обераммергау есть прекрасный даръ короля Людовика II Баварскаго. Побывавъ однажды на Passionsspiel, несчастный король пожелалъ увѣковѣчить свое посѣщеніе и заказалъ скульптору Гальбигу въ Мюнхенѣ чудесную группу, изображающую распятаго Спасителя, а по бокамъ Его Богоматерь и Апостола Іоанна. На обратной сторонѣ цоколя краснорѣчивая надпись: «Жителямъ Обераммергау, друзьямъ искусства, вѣрнымъ обычаямъ своихъ предковъ»...

Но стрѣлка близится къ восьми часамъ. Съ верковъ гостинницы Osterbiehl прогремѣлъ пушечный выстрѣлъ. Это сигналъ къ началу мистеріи. Нужно спѣшить въ театръ. Это большое зданіе въ центрѣ кипучей дѣятельности Обераммергау въ дни его представленій; вокругъ масса лавокъ, бойко торгующихъ разными памятками. Зрительное зало огромныхъ размѣровъ. Расположенное амфитеатромъ, оно вмѣщаетъ въ себѣ четыре тысячи человѣкъ; въ случаѣ надобности эта цифра можетъ быть легко увеличена еще на 200—300 мѣстъ. Сцена во всю ширину театра, т. е. приблизительно 50 аршинъ. Въ самомъ центрѣ ея собственно театръ: красивое зданіе, поддерживаемое колоннами коринфскаго ордена. На занавѣсѣ

изображены Моисей, пророки Исайя и Іеремія, всѣ фигуры въ человѣческій ростъ. Непосредственно къ театру примыкаютъ портики. Они расходятся полукругомъ въ обѣ стороны, представляя изъ себя дворцы Пилата и Анны (одинъ справа, другой слѣва отъ зрителей) и открывая проходъ къ улицамъ Іерусалима (декорація на заднемъ планѣ сцены). Портики замыкаются небольшими галлереями, откуда выходитъ хоръ. Вся сцена, исключая театра и зрительной залы, подъ открытымъ небомъ; изъ-за іерусалимскихъ стѣнъ виднѣются лѣсныя вершины Ауфакера, напоминающія, говорятъ, горы Палестины.

Первое чувство въ театрѣ жуткое; трудно помириться съ мыслью, что сидишь въ Обераммергау, что сейчасъ предстанутъ «Страсти Господни» въ обликѣ живыхъ людей и въ ушахъ прозвучатъ знакомыя и дорогія слова Священнаго Писанія. Но вотъ снова прогремѣлъ выстрѣлъ, скрытый спереди, у самой сцены, оркестръ сыгралъ вступленіе; изъ галлерей, съ обѣихъ сторонъ, потянулся хоръ. Мистерія началась...

Я не буду послѣдовательно, шагъ за шагомъ, описывать трагедію; я остановлюсь только на выдающихся моментахъ, совершенно упуская излишнія и, на мой взглядъ, досадныя иногда частности. Мистерія заключается въ трехъ частяхъ, первыя двѣ части вмѣщаютъ въ себѣ по семи картинъ каждая, послѣдняя—всего три и финалъ. Собственно говоря, картинъ значительно больше. Каждому событію земной жизни Спасителя соотвѣтствуютъ аналогичныя картины изъ Ветхаго Завѣта. Передъ этой картиной обязательно является на авансцену хоръ и въ довольно пространныхъ выраженіяхъ, иногда черезъ солистовъ, объясняетъ значеніе зрѣлища. Такимъ образомъ, кромѣ семнадцати актовъ, изображающихъ послѣдніе дни жизни Христа, зритель видитъ почти двойное число картинъ самаго различнаго содержанія. Картины недурно скомпанованы (хороши костюмы), но, благодаря отсутствію свѣтовыхъ эфектовъ, напоминаютъ восковыя фигуры паноптикума. Изобиліе же такихъ картинъ быстро утомляетъ, а, главное, расхолаживаетъ впечатлѣніе отъ важнѣйшихъ моментовъ великой драмы. Еще вотъ ослабляютъ настроеніе оркестръ и хоры. Говорятъ, это

все любители; они никогда не знали другой школы, кромѣ своей собственной, комунальной. Однако, что охотно прощаешь исполнителямъ мистеріи, по существу вовсе не требующей заправскихъ артистовъ, то не допускаешь для музыки, искусства прежде всего. Сама по себѣ партитура мистеріи составлена весьма недурно. Ее сочинилъ мѣстный школьный учитель и музыкантъ-самоучка Рохъ Дедлеръ, избравшій для образца величественныя ораторіи Баха и Генделя. Подобно этимъ произведеніямъ, музыка мистеріи нашла бы, вѣроятно, дорогу къ сердцамъ слушателей, если бы не пустой, совершенно безличный оркестръ и не сгармонированные, иногда отчаянно детонировавшіе голоса солистовъ. Между тѣмъ, музыкальная часть составляетъ добрую половину всей программы «Страстей».

Прологъ кончилъ привѣтствіе, хоръ пропѣлъ свои строфы и, раздѣлившись опять на равныя половины, торжественно потянулся изъ залы. Въ ту же минуту взвилась занавѣсь въ театрѣ. Декорація изображаетъ Іерусалимскія улицы. Множество народа, у всѣхъ въ рукахъ пальмовыя вѣтви. Вотъ показался апостолъ Іоаннъ, ведя за поводъ ослицу. На ослицѣ, усѣвшись бокомъ и благословляя толпу, приближается Христосъ. Эту роль, какъ и десять лѣтъ назадъ, въ 1900 г., играетъ Антонъ Лангъ, по ремеслу горшечникъ. Это упитанный субъектъ, лѣтъ 35—40, шатэнъ, съ красивыми и умными глазами. Подобно всѣмъ другимъ участникамъ мистеріи, онъ играетъ безъ грима, въ своихъ волосахъ и бородѣ. Изъ артистовъ онъ нравится меньше другихъ. Онъ не играетъ, а позируетъ передъ фотографомъ. Внутренняго переживанія никакого. Естественность и простота отсутствуютъ. Рядомъ съ Христомъ стоятъ Его ученики. Кромѣ апостола Іоанна, совсѣмъ молодого человѣка, и Іуды, тоже не стараго, всѣ остальные—люди въ преклонномъ возрастѣ, особенно Петръ, Ѳома, Матвѣй... Точно ли это соотвѣтствуетъ Евангелію? Думается, что нѣтъ. Мнѣ кажется, что апостолы были молодыми энтузіастами, едва ли не моложе Христа, и во всякомъ случаѣ не старше Его. Мистерія, напротивъ, воспроизводитъ ихъ въ томъ возрастѣ, когда они уже разсѣялись по свѣту и страданіями искупаютъ вѣрность Христову ученію. Занавѣсъ падаетъ въ тотъ моментъ, когда

шествіе на осляти скрывается въ кулисахъ и дѣйствіе моментально переносится на авансцену. Это одинъ изъ лучшихъ эпизодовъ мистеріи. Огромная толпа, человѣкъ въ 300—400, женщины, мужчины, дѣти, привѣтствуютъ грядущаго Спасителя. Торжественная «Осанна» гремитъ въ хорѣ и оркестрѣ, сообщается она и слушателямъ, наполняя душу какимъ-то неизъяснимымъ чувствомъ... Собственно дѣйствіе начинается со входа Іисуса въ храмъ. Въ измѣненной декораціи, изображающей преддверіе храма, Христосъ видитъ торговцевъ и гонитъ ихъ. Здѣсь сцена и просценіумъ сливаются вмѣстѣ и увеличивается интересъ къ зрѣлищу. Любопытная подробность: опрокидывая на пути столы торговцевъ, Христосъ задѣваетъ клѣтку съ голубями. Клѣтка падаетъ, а вылетѣвшіе голуби съ радостнымъ шумомъ скрываются въ выси... Слѣдующія двѣ сцены (III и IV) происходятъ среди іерусалимскихъ купцовъ. Возмущенные поступкомъ Христа, прогнавшаго ихъ изъ храма, они легко поддаются на увѣщеванія книжниковъ и фарисеевъ, убѣждающихъ ихъ жаловаться на Іисуса первосвященникамъ. Этимъ заканчивается I актъ. Второй актъ, открывающійся символической картиной—сыновья Іакова рѣшаютъ судьбу Іосифа,—посвященъ обсужденію Синедріона, какъ избавиться отъ Іисуса. Здѣсь фигурируютъ первосвященники Каіаффа и Анна. Синедріонъ, выслушавъ жалобщиковъ-купцовъ, поручаетъ имъ придумать средство схватить Іисуса. Дѣйствіе заканчивается заявленіемъ Анны, что побѣда надъ Христомъ «утѣшитъ его въ старости» и общимъ прославленіемъ мудраго рѣшенія. Въ третьемъ актѣ Христосъ съ учениками. Близится Пасха и день, когда «Сына Человѣческаго предадутъ враги Его». Полнаго тяжелыхъ предчувствій Спасителя встрѣчаетъ на порогѣ своего дома Симонъ. Тутъ же Марфа, Марія Магдалина и воскресшій Лазарь. Симонъ зоветъ Христа къ себѣ въ домъ; происходитъ умилительная сцена, когда Марія Магдалина льетъ на голову и на ноги Спасителя драгоцѣнный елей и вытираетъ ноги своими волосами. Марію Магдалину играетъ Марія Майеръ, не особенно богатая внѣшними данными. Свою небольшую роль она не выдвигаетъ вовсе. Въ этой же сценѣ впервые выступаетъ Іуда съ практическими замѣчаніями по

поводу драгоцѣннаго масла. Роль предателя, неблагодарную съ точки зрѣнія христіанской морали, но выигрышную для актера, толково ведетъ Іоганнъ Цвинкъ, по ремеслу красильщикъ. Хроника средневѣковыхъ мистерій знаетъ случаи, когда фанатично настроенные зрители, внѣ сцены ловили Іуду и жестоко избивали его. Въ жизни Обераммергауской общины извѣстенъ фактъ, когда артистъ, исполнявшій эту роль, оказался предателемъ на самомъ дѣлѣ. Это было въ 1633 г., въ эпоху борьбы баварцевъ со шведами. Предвыборная агитація, обыкновенно предшествовавшая представленію мистеріи, и тогда дѣлила общину на нѣсколько враждебныхъ лагерей. На этотъ разъ много пересудовъ вызвало избраніе на роль Христа Роха Кригеля, а на роль Іуды—Конрада Пека. По мнѣнію наиболѣе авторитетныхъ жителей Обераммергау, нравственныя качества обоихъ лицъ должны были подсказать судьямъ сдѣлать наоборотъ: Пеку отдать роль Спасителя, а роль Іуды оставить за Кригелемъ. Въ концѣ концовъ, такъ и случилось (Кригель попался въ браконьерствѣ), но, отставленный отъ почетной роли, Рохъ поклялся отмстить своимъ врагамъ. Въ то время Обераммергау и окрестныя селенія иногда посѣщали отряды шведскихъ войскъ, по пути грабившіе крестьянъ и разорявшіе ихъ жилища. Къ нимъ именно и обратился Кригель, предупредивъ солдатъ, что лучшимъ временемъ для нападенія на селеніе будетъ представленіе мистеріи, когда всѣ жители заняты зрѣлищемъ. Солдаты послушались, но счастливая случайность спасла деревню. Христосъ—К. Пекъ, воскрешая изъ мертвыхъ, увидѣлъ на горизонтѣ отрядъ шведовъ и, позабывъ свою роль, вмѣсто хвалы Создателю, закричалъ: «Шведы: Шведы!». Зрители тотчасъ бросились къ оружію и отразили нападеніе [1]). Нынѣшній Іуда, І. Цвинкъ, по внѣшности подходитъ къ этой роли. У него зачесанные на верхъ волосы, раскосые глаза, всклокоченная бородка. По странной случайности Отиллія Цвинкъ, дочь Іоганна, играетъ Богоматерь. Она самая красивая женщина въ труппѣ, хотя нѣсколько моложава для А. Ланга—Христа. У нея мягкія манеры и симпатичный голосъ, она хорошо носитъ костюмъ. Кстати, словъ, приписывае-

[1]) Le Judas d'Oberammergau, par O. de Schachias, Paris, 1900.

мыхъ ей мистеріей, въ большинствѣ случаевъ нѣтъ въ Евангеліи. Вообще, Евангеліе не даетъ ясный образъ Маріи, какъ личности. О ней больше говорятъ, чѣмъ она сама говоритъ. Нужно думать, что мысли, внушенныя ей составителемъ мистеріи, почерпнуты изъ многочисленныхъ средневѣковыхъ легендъ Miracles de Notre-Dame. Напр., Она проситъ Іисуса «доставить Ей блаженство: страдать и умереть вмѣстѣ съ Нимъ». Въ другомъ мѣстѣ Она вспоминаетъ о Іерусалимскомъ храмѣ, куда «Она носила Его на рукахъ, чтобы посвятить Его Всевышнему». Это дѣйствіе заключается появленіемъ Маріи, предчувствующей опасность, которая грозитъ Спасителю, и умоляющую Его не идти въ Іерусалимъ. Четвертый актъ посвященъ послѣднему путешествію въ Іерусалимъ и предательству Іуды. Іуда говоритъ длинный монологъ, въ которомъ выясняется его душевное состояніе передъ преступленіемъ. Онъ усталъ слѣдовать за Христомъ и вѣрить Его пророчествамъ. Практическій умъ Искаріотскаго не можетъ помириться съ загробнымъ счастьемъ, когда счастье можно найти на землѣ. «Оставаясь съ Нимъ, рискуешь обречь себя на безконечное униженіе и нищету»,—разсуждаетъ онъ. Въ эту минуту застаетъ его Датанъ, одинъ изъ обиженныхъ Христомъ купцовъ, приспѣшникъ Синедріона. Онъ пользуется колебаніемъ Іуды и вмѣстѣ съ подоспѣвшими товарищами убѣждаетъ его указать мѣсто, гдѣ уединился Спаситель. Интересенъ послѣдующій монологъ предателя. Онъ не отдаетъ себѣ еще вполнѣ отчета въ томъ, что задумалъ сдѣлать. Ему кажется, что онъ исполнитъ законъ Моисеевъ, если временно ввергнетъ Спасителя въ темницу (таково пока лишь желаніе Синедріона) и этимъ прославится. Кромѣ того, онъ обезпечитъ свое существованіе. «А вдругъ Учитель восторжествуетъ? Ну, что же, я тогда брошусь къ Его ногамъ, попрошу его прощенія. Онъ такъ добръ. Никогда я не видѣлъ Его отвергающимъ покаяніе. Онъ вернетъ мнѣ свои милости и за мной будетъ заслуга вызвать Его побѣду. Я не хочу окончательно поссориться съ Учителемъ, не желаю закрыть себѣ всѣ пути. Я желаю имѣть отступленіе, въ случаѣ, если обстоятельства мнѣ не будутъ благопріятствовать. Въ сущности, я ловкій человѣкъ! И все же, сердце мое

бьется при мысли найти Учителя. Мнѣ будетъ трудно выдержать Его всепроникающій взглядъ; мнѣ кажется, мои товарищи прочтутъ на моемъ лицѣ, что я... Нѣтъ, я не хочу даже думать о такомъ словѣ! О нѣтъ, я не предатель! Я ничего не дѣлаю плохого; я только указываю евреямъ, гдѣ они могутъ найти моего Учителя. Развѣ это предательство? Предательство! Это нѣчто гораздо худшее. Прочь черныя мысли! Мужайся Іуда! Дѣло идетъ о твоей будущности».—Вотъ при какихъ условіяхъ свершается судьба Спасителя. Нельзя отказать составителямъ мистеріи въ знаніи психологіи момента. Актъ заканчивается появленіемъ Апостоловъ Петра и Іоанна, которые, велѣніемъ Христа, находятъ въ домѣ Марка пріютъ для Пасхальнаго стола.—Пятый актъ, открывающійся двумя символическими картинами: манна въ пустынѣ и виноградъ, принесенный съ земли Ханаанской,—заключается цѣликомъ въ Тайной Вечерѣ.

Дѣйствіе происходитъ въ театрѣ, на сценѣ. Іисусъ, какъ на картинѣ Леонардо да-Винчи, занимаетъ центральное мѣсто за столомъ, по бокамъ Апостолы, ближе всѣхъ къ Спасителю Іоаннъ. Благодаря отсутствію освѣщенія, контуры участниковъ неясны, съ трудомъ различаешь выраженіе лицъ. Во время омовенія ногъ, преломленія хлѣбовъ и причастія поетъ за сценой хоръ, исключительно женскій. Вся сцена производила бы огромное впечатлѣніе, если бы Христосъ—А. Лангъ—не держался слишкомъ афектировано, Апостолы же не отвѣчали ему въ унисонъ. Этотъ пріемъ усвоенъ, кстати, не только для 10—12 дѣйствующихъ лицъ, но и для толпы. Въ унисонъ кричитъ толпа, требуя у Пилата смерти Спасителя. Можетъ быть, это соотвѣтствуетъ традиціямъ постановки, но въ общемъ грубо и несомнѣнно нарушаетъ гармонію спектакля.—Большой моральный подъемъ, сопровождающій весь пятый актъ, отражается на шестомъ. Его слушаютъ менѣе внимательно. Онъ составляетъ продолженіе 4-го акта въ томъ смыслѣ, что предательство Іуды здѣсь закрѣпляется формально, въ глазахъ всего Синедріона. При выплатѣ Іудѣ условленныхъ денегъ, священникъ, согласно ремаркѣ, нарочно звонко отсчитываетъ каждую монету: пріемъ, родственный несомнѣнно примитиву. Этотъ актъ оканчивается протестомъ Никодима и

Іосифа Аримафейскаго противъ постановленія Синедріона, рѣшившаго умертвить Христа, безъ всякаго суда надъ Нимъ. Оба протестанта демонстративно покидаютъ залъ засѣданія, чтобы никогда въ него не возвратиться. Седьмое дѣйствіе переноситъ зрителя въ окрестности Геѳсиманскаго сада. Іуда, въ сопровожденіи четырехъ священниковъ, купцовъ и солдатъ, идетъ по слѣдамъ Іисуса. Онъ условливается съ ними, что, кого онъ поцѣлуетъ, тотъ и есть Христосъ. Быстрая смѣна декораціи. Христосъ вмѣстѣ съ учениками вступаетъ въ Геѳсиманскій садъ. Онъ говоритъ имъ, что Его скоро ожидаетъ; они вѣрятъ и не вѣрятъ Ему. Взявъ Петра, Іакова и Іоанна, Онъ удаляется въ глубь сада и здѣсь одинъ, около пещеры, коленопреклоненно молится. Появляется Ангелъ. «Сынъ человѣческій, говоритъ онъ. Освяти волю Отца Своего! Лицезрѣй плоды Своихъ страданій. Господь поручилъ Тебѣ исполнить то, что Ты принялъ на Себя добровольно. Ты Самъ пожелалъ стать жертвой преступнаго Человѣчества! Доверши Свое дѣло и Богъ Отецъ Тебя прославитъ!»—Но Іисусъ уже бодръ. Минутныя колебанія повержены Свѣтлымъ видѣніемъ. Сильный величіемъ Своей миссіи, Онъ возвращается къ Своимъ ученикамъ и застаетъ ихъ спящими. «Вставайте, пора, наступилъ часъ, когда Сынъ Человѣческій будетъ отданъ въ руки грѣшниковъ. Тотъ, кто долженъ предать Меня, приближается». Дѣйствительно, слышенъ шумъ шаговъ, лязгъ оружія. Вдали появляется Іуда съ товарищами. Эта сцена могла бы быть очень сильной, если бы, какъ сказано въ Евангеліи, дѣло происходило ночью. Но свѣтовыхъ эфектовъ мистерія въ Обераммергау не знаетъ. Всѣ дѣйствія, отнесенныя къ театру, играются при одинаковыхъ условіяхъ, т. е. однообразно. Едва ли такъ практиковалось въ эпоху возникновенія мистеріи. Извѣстно, что старинный театръ, даже въ средніе вѣка, былъ, подобно нашему, богатъ театральной техникой. Производились самые сложные эксперименты, въ родѣ того, напр., что на глазахъ публики колесовали живого человѣка, вырывали клещами языкъ и т. д. [1]). Отсутствіе хорошей бутафоріи, не-

[1]) См. по этому поводу соч. Cohen. Histoire de la mise en scène au moyen âge, Paris, 1906.

сомнѣнно, расхолаживаетъ впечатлѣніе, какъ, напр., поступокъ Петра съ Малхомъ. Петръ дѣлаетъ взмахъ мечомъ, а Малхъ въ ту же минуту хватается за ухо. Между тѣмъ, по тексту мистеріи, солдатъ раненъ и Христосъ, прикоснувшись къ уху, исцѣляетъ его.—Взявъ Христа, толпа удаляется. Этимъ оканчиваеться седьмой актъ и первая часть спектакля. Шумно покидаетъ свои мѣста публика. Какъ школьники, всѣ бросаются въ разныя стороны, кто поѣсть, кто отдохнуть, а кто для того и другого вмѣстѣ. Возобновляется мистерія послѣ полудня, около 2 часовъ. Картина послѣднихъ дней земной жизни Спасителя продолжаетъ развертываться въ томъ же темпѣ. 8-е дѣйствіе—судъ надъ Христомъ у первосвященника Анны. Судъ происходитъ въ лѣвомъ портикѣ, что сейчасъ же придаетъ сценѣ характеръ реальнаго событія. Въ этомъ актѣ, между прочимъ, Іуда узнаетъ, что Синедріонъ присудилъ Іисуса къ смерти. Онъ въ ужасѣ. «Къ смерти?»—переспрашиваетъ онъ Анну.

Анна.

Да, къ смерти, ибо приговоръ Ему уже произнесенъ.

Іуда.

Но я не хочу принимать какое либо участіе въ Его смерти.

Анна.

Это безразлично, ибо теперь Онъ въ нашихъ рукахъ.

Іуда.

Я вамъ вовсе не отдавалъ Его для погибели.

Птоломей [1]).

Главное, вы намъ Его отдали. Остальное уже насъ касается.

Іуда.

Горе мнѣ! Что я сдѣлалъ? Ему умереть? О нѣтъ, я этого не желалъ! Я не хочу этого!

[1]) Одинъ изъ фарисеевъ.

И онъ быстро уходитъ. Послѣ допроса Анны, соотвѣтствующаго Евангельскому тексту, солдаты уводятъ Іисуса къ Каіаффѣ, по дорогѣ издѣваясь надъ Нимъ. Вдали слѣдятъ за всѣмъ Апостолы Петръ и Іоаннъ.—Девятый актъ снова происходитъ въ театрѣ. Онъ заключается въ допросѣ Іисуса Каіаффой, причемъ въ качествѣ обвинителей выступаютъ лжесвидѣтели. Занавѣсъ опускается въ тотъ моментъ, когда солдаты уводятъ Іисуса, а Каіаффа приказываетъ созвать Синедріонъ для конфирмаціи смертнаго приговора. Въ ту же минуту изъ лѣвыхъ воротъ, между портиками, выходитъ Іуда, по прежнему въ ужасѣ отъ сдѣланнаго имъ преступленія. Эти выходы—удачный пріемъ въ режиссурѣ «Страстей». Іуда, какъ бы съ вѣчнымъ проклятіемъ на челѣ, не можетъ найти себѣ покоя и бродитъ цѣлые дни и ночи. Слѣдуютъ двѣ заключительныя сцены (пятая и шестая): отреченіе Петра и истязанія Спасителя. Его бьютъ и толкаютъ озвѣрѣвшіе солдаты. Десятый актъ почти цѣликомъ отданъ отчаянію Іуды. Читатель уже обратилъ вниманіе на преувеличенное значеніе Іуды въ мистеріальномъ текстѣ. Въ Евангеліи онъ занимаетъ гораздо меньше мѣста. Такое явленіе объясняется несомнѣннымъ вліяніемъ католическаго духовенства, приложившаго свою руку при составленіи и видоизмѣненіи «Страстей». Оно должно было сблизить ихъ съ школьной драмой, преслѣдовавшей исключительно дидактическія цѣли. Послѣ символической картины: «Каинъ въ отчаяніи при видѣ трупа Авеля», на авансценѣ снова появляется Іуда. Онъ не можетъ найти себѣ мѣста. Спасенія нѣтъ, они умертвятъ Его... «О проклятая синагога! это ты меня соблазнила своими посланцами (deine Aussendlinge). Ты скрыла отъ меня свои кровавыя намѣренія, пока не почувствовала жертву въ своихъ тенетахъ. Но я не хочу участвовать въ осужденіи Праведника». И онъ рѣшается вернуть обратно взятые серебреники, хотя прекрасно понимаетъ, что не поправитъ содѣянное. Сцена опять изображаетъ засѣданіе Синедріона Каіаффа докладываетъ объ арестѣ Іисуса, когда въ собраніе неожиданно врывается Іуда. Онъ спрашиваетъ, дѣйствительно ли его Учителя присудили къ смерти? Ему отвѣчаютъ утвердительно. Новый припадокъ отчаянія Искаріотскаго. «О несчастіе мое, кричитъ онъ въ изступленіи, вы, судьи,

жадные до крови, вы присудили къ смерти и хотите умертвить невинность (die Unschuld»). При другихъ условіяхъ, его, можетъ быть, изгнали бы изъ собранія, но Каіаффа, а за нимъ политика католической церкви чувствуютъ необходимость морализировать и еврейскій первосвященникъ вызываетъ Іуду на откровенность. «Что смущаетъ твою душу? спрашиваетъ онъ наивно и призываетъ Іуду къ уваженію собранія: «не забывай, что ты въ присутствіи великаго Совѣта». Въ примирительномъ духѣ говорятъ и другіе священники:

Анна.

Ты самъ предложилъ свои услуги. Ты самъ назначилъ условіе.

Іософанъ.

Опомнись, Іуда! Ты получилъ, что хотѣлъ, и если ты будешь вести себя, какъ должно, ты можешь еще...

Но отчаяніе еще болѣе овладѣваетъ несчастнымъ. Его не понимаютъ, не хотятъ понять. «Я ничего не желаю, вопитъ онъ, ваше постыдное условіе я разрываю. Освободите невиннаго!» Тогда настроеніе собранія мѣняется. Іуду гонятъ вонъ, его открыто называютъ предателемъ. «Знай же, говоритъ ему одинъ священникъ, твой Учитель погибнетъ и это ты предалъ Его смерти». Такимъ образомъ, по толкованію мистеріи, Іуда добивался освобожденія Іисуса и, когда это ему не удалось, бросилъ Синедріону его деньги. При этомъ Каіаффа опять считаетъ нужнымъ морализировать: «Это твоя вина, говоритъ онъ, ты рѣшился заключить условіе, не взвѣсивъ сначала его послѣдствія»,

Іуда.

О да, я потерялъ свою душу и иду разрушить свое тѣло, но вы...

Всѣ.

Молчи, вонъ отсюда!

Іуда.

Вы вмѣстѣ со мной пойдете въ адъ! (выходитъ съ жестами отчаянія).

Послѣ ухода Іуды собраніе рѣшаетъ прежде всего раздѣлаться съ его деньгами. На эту сумму купятъ землю у горшечника. «Земля крови да

нарѣчется», говоритъ по этому поводу Св. Писаніе. Потомъ постановляютъ въ послѣдній разъ выслушать Іисуса. Его вводятъ солдаты. Слова Христа соотвѣтствуютъ Евангелію. Какъ и на судѣ Каіаффы и Анны, Онъ говоритъ тоже самое: «Близокъ часъ, когда Сынъ Человѣческій возсядетъ по правую руку Бога Отца».—Значитъ, ты Сынъ Божій? спрашиваютъ всѣ.—«Вы сказали. Я есмь!»—Это признаніе только усугубляетъ прежнее мнѣніе Синедріона. «Онъ святотатствуетъ и повиненъ смерти».—Рѣшаютъ представить приговоръ Пилату. Онъ долженъ его санкціонировать до наступленія праздника Пасхи. Характерная подробность въ рѣчахъ нѣкоторыхъ Членовъ Совѣта указываетъ на вліяніе воинствующей католической Церкви: «Отголосокъ нашей побѣды, говоритъ Каіаффа, достигнетъ нашихъ отдаленныхъ потомковъ».—«Черезъ вѣка будутъ говорить о насъ», подтверждаетъ Герсонъ старшій.—Дѣйствіе оканчивается согласіемъ Пилата выслушать мнѣніе Синедріона и самоубійствомъ Іуды. Послѣ длиннаго монолога, въ которомъ онъ свою скупость считаетъ главной причиной преступленія, предатель дѣлаетъ изъ кушака петлю и, забросивъ конецъ тесьмы за сукъ дерева, просовываетъ въ петлю голову и вѣшается.

Во II-мъ актѣ Іисусъ приведенъ къ Пилату. Дѣйствіе опять переносится изъ театра на авансцену, къ правому отъ зрителей портику. По пути солдаты смѣются надъ Христомъ и толкаютъ его. Пилата изображаетъ Севастьянъ Бауеръ, мѣстный бургомистръ. Онъ держится съ большимъ достоинствомъ, хотя наружностью мало напоминаетъ римлянина. Извѣстно его отношеніе къ обвиненіямъ Іисуса. Онъ не вѣритъ имъ и прежде всего потому, что презрительно относится къ евреямъ вообще. Отказавъ священникамъ въ немедленной санкціи приговора, онъ хочетъ лично убѣдиться въ виновности Спасителя. Слѣдуетъ его сцена со Христомъ, на верхнихъ ступенькахъ портика [1]). Отвѣты Іисуса еще болѣе

---

[1]) Довольно неудачный пріемъ режиссера. Христа, стоявшаго у ступенекъ портика, уводятъ со сцены и приводятъ въ тотъ же портикъ, но изъ внутреннихъ дверей. Проще было бы подняться съ Нимъ по лѣстницѣ.

убѣждаютъ Пилата въ томъ, что суть дѣла не въ поступкахъ Христа, а въ его личности, ненавистной еврейскимъ первосвященникамъ. Эту мысль раздѣляютъ и приближенные римскаго правителя. «Мнѣ кажется, что ими руководитъ только ревность, говоритъ одинъ изъ свиты, Мела,—самая страшная ненависть звучитъ въ ихъ словахъ, поражаетъ ихъ лица».—«Лицемѣры! восклицаетъ другой, они желаютъ показать, что имъ дороги интересы Цезаря, тогда какъ на самомъ дѣлѣ, они думаютъ лишь о своемъ вліяніи, которое можетъ быть поколеблено славнымъ пророкомъ».—Но Пилатъ все это обдумалъ самъ. «Онъ производитъ на меня впечатлѣніе скорѣе мудреца, чѣмъ преступника, замѣчаетъ онъ, можетъ быть эта мудрость его единственное преступленіе? Завистливые люди не могли вынести столько свѣта! «Кстати, является посланный отъ жены Пилата съ просьбой не дѣлать ничего дурного Праведнику, который снился ей всю ночь. И онъ объявляетъ Синедріону свое мнѣніе: Іисусъ невиненъ, пускай, если Онъ въ чемъ либо нарушитъ законъ Моисеевъ, они сами накажутъ его, но по римскимъ законамъ, Онъ не достоинъ казни. Но священники не сдаются. «Развѣ не достоинъ смерти человѣкъ, назвавшій себя царемъ, развѣ не нарушилъ онъ всѣ человѣческіе законы», спрашиваютъ они. Любопытенъ отвѣтъ Пилата. Онъ, вѣроятно, продиктованъ ему какимъ нибудь славнымъ патеромъ іезуитской школы: «Хотя человѣкъ этотъ назвалъ себя царемъ, но слово это, имѣющее столько значеній, не даетъ мнѣ ни малѣйшаго права присудить его къ смерти. У насъ учатъ публично, что въ извѣстномъ смыслѣ, всякій мудрецъ—царь (das jeder Weise—ein König sei). Вы не принесли никакихъ доказательствъ того, что Онъ пожелалъ себѣ присвоить царскія права».—Случайность временно развязываетъ руки Пилату. Онъ узнаетъ отъ одного священника, что Іисусъ родомъ изъ Назарета, провинціи Галилеи, области, подчиненной Царю Ироду, и отклоняетъ отъ себя право судить подданныхъ другой страны. Пускай Иродъ, нынѣ по случаю праздника гостящій въ Іерусалимѣ, произнесетъ свое слово.—Слѣдующее дѣйствіе, по числу 12, у Ирода (Гансъ Майеръ). Онъ давно слышалъ объ Іисусѣ и воображалъ Его кудесникомъ. Сейчасъ Онъ осо-

бенно радъ Его видѣть, такъ какъ ночью ему приснился странный сонъ котораго никто не можетъ объяснить. Но Христосъ его разочаровываетъ. Тщетно убѣждаетъ Иродъ Спасителя показать свою чудесную силу, напр., подняться на воздухъ, превратить бумагу въ змѣю и т. д.. Христосъ молча смотритъ на него. Тогда настроеніе Ирода мѣняется. Онъ издѣвается надъ Іисусомъ, приказываетъ надѣть на Него мантію, знакъ царскаго достоинства, но къ смерти приговорить Его не рѣшается. Его мнѣніе, что это человѣкъ совершенно безобидный (er ist ein Tor), если и совершившій какой нибудь поступокъ, то скорѣе по простотѣ. Священники уходятъ отъ него сконфуженные. Тринадцатое дѣйствіе открывается двумя живыми картинами: «Сыновья Іакова показываютъ своему отцу окровавленное платье Іосифа» и «Жертвоприношеніе Авраама». Хоръ оплакиваетъ Христа, котораго подвергаютъ истязаніямъ.—Первосвященники вновь у дворца Пилата. Въ нѣкоторомъ отдаленіи—Спаситель, окруженный солдатами. Пилатъ по прежнему неумолимъ (онъ обѣщалъ женѣ спасти Праведника), но сдается въ томъ смыслѣ на требованія священниковъ, что допускаетъ бичеваніе Христа, а, во вторыхъ, право окончательнаго сужденія надъ Іисусомъ, отдаетъ еврейскому народу. Это постановленіе рѣшаетъ судьбу Спасителя. Послѣдующая сцена того же дѣйствія изображаетъ, какъ первосвященники подготовляютъ такъ называемое «общественное мнѣніе». По ихъ указаніямъ, въ разные концы города разбѣгаются купцы, торговцы и приспѣшники Синедріона и всякими посулами убѣждаютъ народъ высказаться противъ Христа. Дѣйствіе оканчивается бичеваніемъ Спасителя. Съ Него снимаютъ верхнюю одежду, одѣваютъ багряницу, на голову—терновый вѣнецъ, а въ руки даютъ тростникъ... Слуги издѣваются надъ Нимъ.

14-е дѣйствіе довершаетъ вторую часть мистеріи. Ей предшествуютъ двѣ живыя картины: «Торжество въ Египтѣ» и «Козелъ отпущенія». Послѣдняя картина представляетъ Моисея, коленопреклоненнаго передъ алтаремъ. Возлѣ него принесенный въ жертву Аарономъ козелъ, искупающій грѣхи народа; въ это же время другой козелъ, отпущенный на свободу, радостно устремляется въ пустыню. Въ этомъ дѣйствіи интересна музыка

хора. Онъ раздѣленъ на двѣ части: народъ, который желаетъ освобожденія Вараввы, и хоръ ангеловъ, желающихъ освобожденія Христа.

Дѣйствіе начинается одновременно въ трехъ частяхъ театра: на сценѣ и у обоихъ портиковъ. Возбужденные агитаціей священниковъ, жители Іерусалима, волнуясь, собираются группами. У всѣхъ на устахъ одно пожеланіе: смерть Христу! Появившемуся среди толпы Каіаффѣ не зачѣмъ много объяснять: его понимаютъ съ полуслова. Шумъ толпы (на сценѣ по крайней мѣрѣ 500—600 чел.) привлекаетъ Пилата. Въ то же время солдаты приводятъ израненнаго и избитаго Спасителя. Пилатъ пробуетъ разжалобить толпу, указываетъ на Страдальца. Ему отвѣчаютъ воплемъ: «распни его!» Пилатъ въ недоумѣніи: «Я не могу понять этотъ народъ, говоритъ онъ. Какъ? Всего нѣсколько дней тому назадъ вы сопровождали этого Человѣка по улицамъ Іерусалима и прославляли Его, а сейчасъ вы требуете Его смерти! Это показываетъ вашу измѣнчивость, достойную презрѣнія». На это возражаетъ Каіаффа. Онъ пробуетъ объяснить перемѣну въ настроеніи. «Добрый народъ убѣдился, наконецъ, въ томъ, что его обманули, назвавшись Мессіей и Царемъ Израиля». Приводятъ разбойника Варавву. На вопросъ Пилата, кого народъ желаетъ освободить, Христа, или Варавву, народъ, подученный агитаторами, вопитъ: «Варавву»! — «А что же мнѣ дѣлать съ Царемъ Іудеи»?—«Распни его»!

Этой сценѣ, въ смыслѣ экспрессіи и движенія толпы, не достаетъ, конечно, принципа современной режиссуры. Какъ и во всемъ остальномъ, огромная толпа говоритъ здѣсь въ унисонъ, отчеканивая каждое слово. Какое огромное впечатлѣніе производила бы та же самая сцена при другихъ условіяхъ, если при настоящей mise en sçène, крики народа еще звучатъ въ моихъ ушахъ!

Христосъ осужденъ. Пилатъ торжественно умылъ себѣ руки въ знакъ того, что не повиненъ въ смерти Праведника. Картина заканчивается тѣмъ, что секретарь читаетъ приговоръ, имѣющій, несомнѣнно, характеръ примитива. Трудно допустить, чтобы въ римскомъ судопроизводствѣ могли бы даже существовать такого рода постановленія. Вотъ его содержаніе дословно: «Я, Понтій Пилатъ, правитель Іудеи, именемъ всемогущаго Импе-

ратора Клавдія Тиверія. Вслѣдствіе настоятельныхъ требованій Первосвященника, Синедріона и всего еврейскаго народа, я присудилъ къ смертной казни Человѣка, по имени Іисуса Назарянина, обвиненнаго народомъ въ томъ, что онъ вызвалъ смуту, увѣщевалъ народъ не платить дань Цезарю и самъ домогался царскихъ правъ. Онъ будетъ распятъ между двумя разбойниками, осужденными одновременно съ нимъ за разбои и убійство. Дано въ Іерусалимѣ, наканунѣ дня Пасхи».—Третья часть «Страстей» слѣдуетъ непосредственно за двумя первыми, безъ антракта. Она заключаетъ въ себѣ время отъ осужденія Іисуса до Его воскрешенія. На аванъ-сцену выходитъ Богоматерь въ сопровожденіи Апостола Іоанна, Іосифа Аримаѳейскаго, Маріи Магдалины и др. женщинъ. Они идутъ изъ Виѳаніи, не вѣдая, что произошло за послѣдніе дни. Богоматерь тоскуетъ. Ея сердце предчувствуетъ недоброе. Іоаннъ надѣется, что Пилатъ, зная добродѣтель Христа, не предастъ Его въ руки священниковъ. Но слышенъ шумъ. Издалека доносятся крики: «Ведите Его дальше, выше, заставьте Его двигаться».

На авансцену, изъ лѣвыхъ вратъ, приближается скорбная процессія. Впереди центуріонъ, потомъ отрядъ войскъ, потомъ въ согнутомъ положеніи, неся на плечѣ тяжелый крестъ, едва подвигается Спаситель, окруженный четырьмя палачами. Шествіе замыкается всадникомъ со значкомъ римскаго достоинства и толпою народа. Но вотъ Богоматерь увидѣла своего Сына, Спаситель увидѣлъ Мать. Онъ тщетно простираетъ къ ней Свои руки, дѣлаетъ одинъ шагъ и падаетъ на колѣна. Въ эту минуту лучъ солнца вырывается изъ облаковъ и падаетъ на лицо Спасителя. Волненіе охватываетъ зрительную залу. Кто то громко заплакалъ, съ кѣмъ то сдѣлалось дурно... Между тѣмъ въ толпѣ, окружающей процессію, нашелся Симонъ Киринейскій. Онъ узналъ Спасителя и взялъ на себя Его ношу. Процессія на минуту остановилась. Іисусъ благословляетъ дѣтей, утираетъ Свое окровавленное лицо полотенцемъ добродѣтельной женщины. Потомъ процессія возобновляетъ свой путь, подъ гулъ толпы, продолжающей прославлять Синедріонъ и порицать Христа.—16-е дѣйствіе начинается съ небольшого пролога. На этотъ разъ хоръ выходитъ въ чер-

ныхъ мантіяхъ, знакъ траура. Во время пѣнія со сцены доносится стукъ молотка. Онъ соотвѣтствуетъ объясненію хора, повѣствующаго о распятіи. Когда занавѣсъ подымается, на сценѣ уже высятся кресты съ распятыми разбойниками. Вѣрнѣе сказать, они привѣшены къ крестамъ, почему напоминаютъ извѣстную картину Ге. Крестъ съ Іисусомъ еще лежитъ на землѣ. Его вскорѣ подымаютъ вровень съ крестами разбойниковъ, но нѣсколько вглубь сцены. Пріемъ, которымъ пользуются въ Обераммергау для распятія, очень искусенъ. Иллюзія достигается полная. Нужно думать, что Лангъ упирается ногами въ нижній выступъ креста, а руками держится за гвозди. Нѣкоторый наклонъ креста въ сторону, противоположную публикѣ, даетъ ему еще бо́льшую точку опоры. Кромѣ того, еле замѣтные крючки на спинѣ и рукахъ прикрѣпляютъ его къ дереву. Я уже указывалъ мимоходомъ на стремленія составителей мистеріальнаго текста прибѣгать къ излишнему реализму. Это, конечно, дань традиціи, но, несомнѣнно, въ ущербъ красотѣ зрѣлища. Слишкомъ часто солдаты бьютъ и ругаютъ Христа. Каіаффа, послѣ распятія, на замѣчаніе центуріона: «Наконецъ, все сдѣлано», отвѣчаетъ: «И *хорошо* сдѣлано. Спасибо вамъ всѣмъ!»—Но наибольшаго реализма достигаетъ сцена, когда разбойникамъ перебиваютъ голѣни, а Христу протыкаютъ бокъ копьемъ. Тогда изъ раны Іисуса сочится кровь [1]).—Между тѣмъ, драма развертывается своимъ порядкомъ, согласно Евангелію.

Въ насмѣшку надъ Синедріономъ, Пилатъ приказываетъ прибить надъ головой Христа дощечку съ надписью: «Іисусъ изъ Назарета, царь Іудейскій». Священники возмущены, бѣгутъ къ Пилату, но римскій правитель остается равнодушенъ къ протесту: «Еже писахъ, писахъ». Палачи дѣлятъ между собой одежду Спасителя. Произнося слова: «Свершилось. Отче, въ руки Твои предаю духъ мой», Христосъ наклоняетъ голову и умираетъ. Тотчасъ слышенъ страшный грохотъ въ дали. Сцена темнѣетъ, люди, стоящіе возлѣ креста, бѣгутъ въ испугѣ прочь. Узнавъ о кончинѣ Спасителя, священники

---

[1]) А. Лангъ съ начала сцены бичеванія надѣваетъ трико тѣлеснаго цвѣта, видное невооруженнымъ глазомъ. Очевидно, въ соотвѣтственномъ мѣстѣ къ трико прикрѣпленъ мѣшокъ съ красной жидкостью.

хотятъ воспользоваться Его тѣломъ и бросить Его въ ровъ на растерзаніе дикихъ звѣрей. Но у Пилата ихъ предупреждаетъ Никодимъ. Вмѣстѣ съ Іосифомъ Аримафейскимъ, онъ въ присутствіи Богоматери, Апостола Іоанна, Маріи Магдалины и Саломеи, снимаютъ тѣло съ креста и хоронятъ его. Эта сцена напоминаетъ знаменитую картину Рембрандта. Священники удовлетворяются разрѣшеніемъ Пилата поставить у гроба Спасителя стражу. На этомъ заканчивается семнадцатый актъ. Восемнадцатый и послѣдній посвященъ воскресенію Христа и явленію Его Маріи Магдалинѣ. Все происходитъ, какъ по Евангелію, безъ дополненій. Заключительная сцена (эпилогъ) представлена хоромъ. Опять въ свѣтлыхъ одеждахъ, онъ воспѣваетъ воскресеніе Спасителя, залогъ нашего будущаго воскресенія изъ мертвыхъ. Занавѣсъ подымается въ послѣдній разъ, чтобы представить живую картину. Среди своихъ учениковъ, благословляя толпу, появляется Христосъ. Потомъ Онъ плавно возносится къ небесамъ. Занавѣсъ падаетъ при торжественномъ «Алилуйя» хора. Мистерія кончилась.

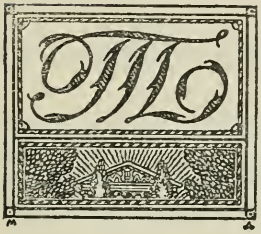
Черезъ часъ курьерскій поѣздъ уноситъ насъ изъ цвѣтущей долины Аммера. На землю уже ложатся вечернія тѣни. Въ вагонѣ народу мало. Кто остался въ Обераммергау отдыхать отъ пережитыхъ впечатлѣній, кто поѣхалъ наживать новыя. Въ окрестностяхъ Обераммергау любопытные замки короля Людовика II. Въ душѣ смутно. Съ иными чувствами стремился я въ эту сторону. Правда, зрѣлище любопытное, единственное въ своемъ родѣ, но почему только *зрѣлище*? Хочется таинства, чуда, откровенія. Все это такъ возможно при условіяхъ общины, которой судьбой предоставлено хранить неугасимую лампаду далекаго прошлаго. Но инстинктъ не обманываетъ. Поздно вечеромъ поѣздъ приходитъ въ Мюнхенъ. Я спѣшу въ гостиницу, но по дорогѣ останавливаюсь передъ свѣжимъ объявленіемъ, прибитымъ у перона вокзала. Оно лаконично: «Завтра состоится *экстренное* представленіе Passionsspiel». Вотъ отвѣтъ на сомнѣнія. Мистерія въ Обераммергау перестала быть *страстью*, она теперь *игра*.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ. НОВАЯ ПОСТАНОВКА „ЛѢСА“, А. Н. ОСТРОВСКАГО.

К. АРАБАЖИНА.

I.



ЕАТРАЛЬНЫЙ сезонъ открытъ былъ въ этомъ году въ Александринскомъ театрѣ комедіей Островскаго «Лѣсъ», поставленной подъ режиссерствомъ г. Петровскаго.

Одна изъ популярнѣйшихъ пьесъ Островскаго, «Лѣсъ» не сходитъ съ репертуара и до сихъ поръ. Эта, столь любимая актерами и въ особенности гастролерами пьеса, вскрываетъ два уголка русской жизни: съ одной стороны, нашу помѣщичью среду эпохи, непосредственно слѣдующей за освобожденіемъ крестьянъ и— мало извѣстный уголокъ,—актерскій бытъ. По своему содержанію «Лѣсъ» примыкаетъ къ тремъ другимъ пьесамъ Островскаго, изображающимъ своеобразный бытъ актеровъ: «Таланты и поклонники», «Безъ вины виноватые» и «Безприданница»; въ этой послѣдней пьесѣ мы встрѣчаемся и съ Аркадіемъ Счастливцевымъ, который появляется здѣсь подъ именемъ Робинзона.

На Александринской сценѣ «Лѣсъ» возобновленъ послѣ нѣсколькихъ лѣтъ перерыва и шелъ теперь въ совершенно новомъ составѣ. Изъ первой постановки этой пьесы 1871 года, остался только одинъ г. Шаповаленко (если только это не однофамилецъ), который исполнялъ тогда роль мальчика Тереньки. Давно уже нѣтъ Читау (Гурмыжская), Струйской (Аксинья), Бурдина, игравшаго роль Несчастливцева; нѣтъ Сазонова, который выступалъ въ роли Буланова. Нѣтъ почти никого и изъ второго состава исполнителей, во главѣ съ Писаревымъ въ роли Несчастливцева.

Изъ этого второго состава, если не ошибаемся, въ новый вошелъ только одинъ г. Шаповаленко, и раньше игравшій Аркашку при Писаревѣ.

Измѣнился составъ исполнителей, но сохранились традиціи, охраняющія на сценѣ театра духъ Островскаго. И новая постановка, несмотря на интересныя новизны и тщательный пересмотръ прошлаго, даетъ намъ пьесу Островскаго въ незыблемыхъ основныхъ чертахъ трактовки имъ русской жизни и въ тѣхъ же технически выработанныхъ пріемахъ исполненія, которые можно считать классическими по отношенію къ репертуару Островскаго.

Впрочемъ, ревизія текста была произведена очень внимательно и кое что цѣннаго сюда внесено.

Прежде всего видно, что исполнителей и режиссера интересовалъ вопросъ объ отношеніи къ двумъ ролямъ, занимающимъ своеобразно центральное положеніе въ этой пьесѣ,—Несчастливцева и Счастливцева.

Съ тѣхъ поръ, какъ Островскій запечатлѣлъ въ этихъ образахъ свое отношеніе къ міру актеровъ и свое пониманіе актерскаго быта, много воды утекло. Артистическая среда очень быстро мѣняется.

«Образованные одолѣли», и если въ словахъ Аркашки Счастливцева этотъ вопль объ образованныхъ звучалъ въ свое время скорѣе предчувствіемъ, чѣмъ фактомъ, то въ настоящее время завладѣніе сценой «образованными» къ счастью для нея свершившійся фактъ.

Мѣсто самоучекъ, часто очень талантливыхъ, но въ большинствѣ случаевъ людей необразованныхъ, технически неумѣлыхъ и даже прямо невѣжественныхъ, заняли люди иной подготовки. На сцену теперь сплошь идутъ съ среднимъ и высшимъ общимъ образованіемъ и съ серьезной технической подготовкой. Что бы ни говорили противъ драматическихъ школъ, а и они свое дѣло дѣлаютъ, готовя новые кадры серьезно подготовленныхъ сценическихъ дѣятелей.

Вмѣстѣ съ новымъ актеромъ пришли и новые нравы. Измѣнилось и матеріальное положеніе актера и отношеніе къ нему общества. Несмотря на кризисъ театральнаго дѣла и крахъ многихъ антрепризъ, въ общемъ

заработокъ современнаго актера неизмѣримо выше, чѣмъ былъ полвѣка тому назадъ. Путешествіе по шпаламъ, съ котомкой за спиной, отходитъ въ область анекдотовъ, хотя освященныхъ преданіемъ [1]). Вмѣстѣ съ тѣмъ и въ обществѣ сдѣлались невозможными тѣ взгляды, по которымъ актеръ считался существомъ отверженнымъ, на всегда пропащимъ, да очень часто и велъ себя на самомъ дѣлѣ безъ должнаго соблюденія своего человѣческаго и артистическаго достоинства.

Измѣнился взглядъ на актера въ широкихъ кругахъ общества, выросло чувство самоуваженія и въ актерской средѣ. Отсюда законное желаніе вдумчивѣе отнестись и къ людямъ своей профессіи въ ихъ сценическомъ изображеніи. Итти по установленному трафарету оказалось въ этомъ отношеніи совершенно невозможнымъ.

Прежніе исполнители, напр., роли Аркадія Несчастливцева вели эту роль отъ стариннаго шута Ганса Гансвурста, принижали его до полной балаганности, изображали его въ краскахъ, отвѣчающихъ дикимъ воззрѣніямъ на актера темной обывательской среды.

«Безсчастный человѣкъ, души своей погубитель», и на сценѣ, изображалъ Аркашку Счастливцева гаеромъ, шутомъ гороховымъ, «безсчастнымъ», плутомъ, нечистымъ на руку человѣкомъ, лишеннымъ проблесковъ человѣчности. Благодарный смѣхъ обывательщины награждалъ такое самооплеваніе.

А между тѣмъ, оно было неосновательнымъ даже по отношенію къ тому времени, которое изображаетъ въ своей пьесѣ Островскій.

Нужно вѣдь судить людей не только по ихъ недостаткамъ, но и по хорошимъ чертамъ, и даже больше: важны не недостатки, а именно свѣтлые порывы, важна общая линія души и доступные ей, хотя бы и кратковременные, подъемы ввысь.

Съ точки зрѣнія родственниковъ Аркадія Счастливцева онъ былъ

---

[1]) Артистъ А. П. Петровскій разсказывалъ намъ, что онъ еще помнитъ провинціальнаго артиста Рахимова, пришедшаго пѣшкомъ въ Славянскъ въ сѣромъ балахонѣ съ котомкой на спинѣ.

только души своей погубитель. По мнѣнію общества Гурмыжской, Буланова, Милонова актеръ—существо низшее, изъ другого худшаго міра.

Но оправдывается-ли это презрѣніе высокими достоинствами презирающихъ? На чемъ покоится презрѣніе этого мертваго царства сытыхъ, уравновѣшенныхъ ничтожествъ, ложившихся спать въ 8 часу вечера, или г. Буланова, тупо продающаго свою молодость развратной старухѣ при общихъ рукоплесканіяхъ разныхъ Милоновыхъ, обѣщавшихъ счастливому альфонсу почетъ и довѣріе общественнаго избранія.

Лѣнивое, усталое, душевноулиточное общество, жаждавшее покоя и сытости, презирало всегда непреуспѣвшихъ, голодныхъ фантазеровъ и мечтателей.

И въ этомъ сопоставленіи съ обывателемъ самый скверный актеръ, даже очень низко падающій въ трудныя минуты своего существованія, скорѣе принадлежалъ къ лагерю мечтателей-идеалистовъ, часто способенъ былъ на высокіе порывы и жертвы и конечно заслуживалъ большаго уваженія, чѣмъ лавочники и Булановы, такъ какъ вносилъ и въ свою жизнь и въ жизнь всего общества какое-то красивое безпокойство, какую то прекрасную тревогу; надъ безпредѣльнымъ болотомъ эти, быть можетъ, болотные огоньки загорались иногда путеводнымъ спасительнымъ свѣтомъ.

И если съ этой стороны подойти къ ролямъ Несчастливцева и Счастливцева въ пьесѣ Островскаго, то придется признать, что оба актера не допускаютъ только шутовской маски, а могутъ быть отнесены къ числу людей, въ жизни которыхъ было что то оправдывающее ихъ существованіе, что то отъ вѣчнаго духа, отъ святого безпокойства.

Несчастливцевъ, вѣроятно,—плохой актеръ. Онъ бывшій юнкеръ, нигдѣ не учился искусству, бралъ нутромъ, игралъ какъ богъ на душу положитъ, но у него были и высокіе порывы; недаромъ его хвалилъ самъ Николай Хрисанфычъ Рыбаковъ. Искусство и театръ Несчастливцевъ любитъ, званіемъ актера гордится. Онъ ищетъ въ Аксюшѣ женскую душу, которая могла бы страданіями и любовью пріобрѣсти свое право на почетное мѣсто въ театрѣ, и заранѣе ликуетъ при мысли о предстоящихъ успѣхахъ искусства.

Въ планахъ Несчатливцева проявляется не только забота о сборахъ, но и безкорыстная любовь къ искусству. Онъ—наивный, невоспитанный человѣкъ, съ дурными манерами; но пріѣзжая въ городъ, считаетъ себя вправѣ, надѣвъ фракъ, поѣхать съ визитомъ къ самому губернатору.

Слабъ онъ по части кутежей и вина, можетъ быть не всегда чистъ въ игрѣ въ карты. Вольты, которые онъ показываетъ Буланову, пожалуй были когда нибудь и пущены въ ходъ, но и вѣдь и Булановъ не прочь пустить эти вольты въ дѣло въ игрѣ съ богатыми помѣщиками... Въ общемъ все-же Несчастливцевъ честный человѣкъ. «Подлости» не любитъ, интригъ не заводитъ. Онъ щедръ и великодушенъ, поможетъ нуждающемуся товарищу, презираетъ копеечниковъ, не цѣнящихъ искусства. Аксюшѣ онъ въ прекрасномъ порывѣ души отдаетъ всѣ свои деньги, а онѣ такъ бы пригодились изголодавшемуся артисту... Тихаго жабьяго житія, покрытаго болотной тиной, онъ не выноситъ. Ничто не мѣшало ему остаться у Гурмыжской все лѣто, подкормиться, отдохнуть, но духовно-грязная и тѣсная жизнь помѣщичьяго дома противна ему, и онъ уходитъ, не пробывъ дома и двухъ дней. Этотъ исходившій всю Россію бывалый человѣкъ наивенъ, какъ ребенокъ. Онъ благоговѣетъ передъ своей распутной тетушкой, шлетъ ей подарки изо всѣхъ концовъ Россіи, но вполнѣ безкорыстно выражаетъ ей свою «аттенцію» и никогда не проситъ у нея денегъ. Онъ гордъ и самолюбивъ.

Съ Аксюшей онъ говоритъ «растроганный и съ дрожью въ голосѣ» и въ его монологѣ о безпутно прожитой жизни, о втоптанной въ грязь молодости, много искренней скорби и неподдѣльныхъ слезъ. Когда онъ встрѣтился съ настоящимъ, а не бутафорскимъ горемъ, онъ откликается на него всѣмъ сердцемъ, широко и искренне.

Его рѣчь разумна и глубока, когда онъ говоритъ, что не надо даромъ изнашивать свою душу, что въ тинѣ жизненнаго болота никто не оцѣнитъ перловъ души, и увлекаетъ Аксюшу на путь служенія искусству. Онъ правдивъ и благороденъ, когда совѣтуетъ Аксюшѣ съ презрѣніемъ оттолкнуть золото богача и полюбить бѣднаго артиста.

Г. Далматовъ даетъ въ общемъ не совсѣмъ такой, а свой рисунокъ роли Несчастливцева. Во второмъ актѣ онъ подчеркиваетъ въ разговорѣ съ Аркашкой свою любовь къ театру, уваженіе къ себѣ, какъ трагику, съ которымъ нельзя шутки шутить, когда онъ говоритъ о серьезныхъ дѣлахъ. Особенно ярко выдвигается г. Далматовымъ наивная умиленность Несчастливцева въ первой встрѣчѣ съ теткой Раисой Павловной. «Кроткая женщина», «честная», олицетвореніе красоты — таково отношеніе Несчастливцева къ теткѣ. Что онъ говоритъ купцу Восьмибратову, это ему самому неясно; въ чемъ дѣло, ему неизвѣстно; онъ знаетъ, что тетушка обманута, и негодуетъ. Мало по малу актерство его увлекаетъ. Онъ уже не отставной полковникъ, онъ грозный судья, возсѣдающій на тронѣ; усѣвшись въ кресло тетушки, съ высоты крыльца барскаго дома онъ мечетъ перуны...

Въ сценѣ съ Аксюшей Несчастливцевъ—Далматовъ тоже увлекается болѣе театральностью обстановки. Лунная ночь, горе Аксюши, попытка къ самоубійству настраиваютъ его на сценическій ладъ и онъ говоритъ монологъ: «я преступникъ... я вырву свои волосы»... и т. д. съ чисто актерскимъ паѳосомъ, привычнаго къ напыщенному тону актера. Широкой радостью звучатъ его мечты о привольномъ житьѣ на деньги, полученныя (почти насильственно) отъ Гурмыжской, и искренній тонъ настоящаго чувства въ послѣднемъ актѣ по временамъ смѣняется какимъ-то насмѣшливо-ироническимъ, и снова на первый планъ артистомъ выдвигается въ Несчастливцевѣ привычная бутафорія провинціально-трагической игры.

Большія измѣненія, и въ пользу роли, вноситъ г. Шаповаленко, игравшій Аркадія Счастливцева. Въ мѣру соблюденъ комическій тонъ, и Аркашка уже не шутъ гороховый, а актеръ, который при всѣхъ своихъ недостаткахъ и небольшой нравственной стойкости, все же не вовсе утратилъ душу живу, любитъ театръ и гордится безпокойной жизнью актера.

Недаромъ онъ бѣжалъ изъ спокойнаго дома своего дяденьки, гдѣ было всего вдосталь, даже водки, почувствовавъ, что отъ такой жизни недалеко и до мысли о веревкѣ. Онъ бѣжитъ отъ сытости и тины на голодъ, холодъ, побои.

Онъ бережно хранитъ свою театральную библіотеку, запрятанную въ маленькомъ узелкѣ.

Онъ радъ встрѣчѣ съ Геннадіемъ Демьянычемъ Несчастливцевымъ и величаетъ его по имени и отчеству не изъ раболѣпства, а въ силу преклоненія передъ его талантомъ.

Онъ чувствуетъ себя мальчишкой передъ великимъ артистомъ, но не теряетъ своего достоинства. Пальто и мѣшокъ подаетъ ему безъ уничиженія и прислужничества, а какъ товарищъ, уважающій высокій талантъ артиста.

Онъ серьезно колеблется, идти ли ему въ лакеи къ Несчастливцеву, и во всѣхъ сценахъ столкновенія съ трагикомъ не забываетъ, что онъ тоже актеръ и ведетъ себя съ чувствомъ собственнаго достоинства. Онъ принимаетъ позы, стоитъ съ извѣстной непринужденностью, заложивъ ногу за ногу.

— У тебя табакъ есть? спрашиваетъ Несчастливцевъ.

— Какой табакъ, помилуйте! Крошки нѣтъ!

— Какъ же въ дорогу идешь, а табакомъ не запасся? Глупъ.

— Да вѣдь и у васъ нѣтъ?

— У меня... былъ... да вышелъ.

— И у меня тоже вышелъ.

Изъ этого діалога видно, что Счастливцевъ не хочетъ уступить ни въ чемъ Несчастливцеву, и г. Шаповаленко тонко подчеркиваетъ это настроеніе маленькаго актера.

Въ сценѣ съ Улитой, когда Аркашка открываетъ ей тайну своего ремесла, г. Шаповаленко тоже не допускаетъ обычнаго паясничества и показываетъ, какъ онъ чертей играетъ, однимъ—двумя сдержанными прыжками.

Совершенно по новому ведетъ г. Шаповаленко сцену послѣдняго акта.

Аркадій Счастливцевъ сидитъ на стулѣ, въ конецъ обезкураженный и убитый поведеніемъ Несчастливцева. Деньги отданы, мечты о привольныхъ дняхъ и театрѣ рухнули. Аркашка возмущенъ Несчастливцевымъ и не хочетъ слушать, что онъ тамъ говоритъ.

Пока Несчастливцевъ толкуетъ о Гурмыжской, о дремучемъ лѣсѣ, гдѣ старухи выходятъ замужъ за гимназистовъ, а молодыя дѣвушки топятся, онъ не сочувствуетъ своему спутнику и товарищу по сценѣ, но вотъ рѣчь Несчастливцева получаетъ особую размѣренность и текучесть; онъ уже въ трансѣ, онъ уже забылъ окружающую его дѣйствительность, онъ на сценѣ... читаетъ монологъ изъ «Разбойниковъ» Шиллера.

Аркадій встрепенулся...

— «Люди, люди! порожденіе крокодиловъ! Ваши слезы—вода! Ваши сердца—твердый булатъ! Поцѣлуй—кинжалы!..

Аркадій весь вниманіе. Онъ машетъ въ тактъ головой. Знакомыя слова переносятъ и его на сцену. Онъ уже забылъ о «глупости» Несчастливцева; досада пропала, ожилъ актеръ. Счастливцевъ встаетъ, въ какомъ-то упоеніи слушаетъ знакомый монологъ, онъ самъ въ позѣ, точно ждетъ послѣднихъ словъ, чтобы во время вступить съ отвѣтной репликой, насторожился—словно боевой конь, зачуявшій призывные звуки трубы...

Этотъ штрихъ удачно завершаетъ по новому задуманный г. Шаповаленкомъ образъ Аркадія Счастливцева, подымающій его изъ шута-пропойцы до актера и человѣка.

Роль Раисы Павловны Гурмыжской исполняетъ г-жа Васильева. Она даетъ поблекшую красавицу хорошей барской породы. Сердце еще не угомонилось; она уже шесть лѣтъ отдыхаетъ послѣ бурной жизни, проведенной въ городѣ; живетъ она въ деревнѣ святошей,—«слуховъ никакихъ на счетъ чтобы чего...»—говоритъ ей Восьмибратовъ. Но это покой только наружный; утѣхи любви уже подготовляются по строго обдуманному плану. Выписанъ бѣдный родственникъ, устроены ширмы въ видѣ невѣсты Аксюши. Раиса Павловна въ изображеніи г-жи Васильевой—большая гурманка въ любви; она требуетъ отъ своего поклонника строгаго ритуала любви и выдержаннаго исполненія тонкой любовной игры. Грубость и стремительность ее возмущаютъ. Но быстро примирившись съ «невоспитанностью» молодого красавца, она вся отдается страсти и полностью попадаетъ въ лапы Буланова. На утро послѣ перваго объясненія въ любви Гурмыжская и Бу-

лановъ выходятъ на сцену уже изъ одной комнаты; въ столовой имъ приготовленъ особый столикъ и два прибора: утренній чай, полный интимныхъ воспоминаній, тонкихъ намековъ, нѣжныхъ взглядовъ и страстныхъ поцѣлуевъ. Режиссеръ подчеркиваетъ и выдвигаетъ эту чуть намѣченную у Островскаго сцену для того, чтобы лучше оттѣнить переломъ, происшедшій въ отношеніяхъ Гурмыжской и Буланова.

Въ исполненіи Юрьева Булановъ далеко не мальчикъ-гимназистъ. Это уже потертый невзгодами бѣдности, очень практичный молодой человѣкъ. Онъ еще неопытенъ въ техникѣ подлости и подхалимства, но наука жизни усвоена имъ твердо. Онъ идетъ къ своей цѣли настойчиво и на все готовъ. Если онъ робѣетъ, то только потому, что не знаетъ, за что ухватиться и какъ повести дѣло. Онъ на все готовъ. Велятъ жениться на воспитанницѣ,—и то хлѣбъ. Тетушка безъ приданнаго не выдастъ и послѣ свадьбы милостями не оставитъ. Но вотъ Карпъ даетъ ему понять, что надо смотрѣть въ глаза самой барынѣ, что можетъ быть ему опредѣлена болѣе лестная участь, чѣмъ мужа Аксюши, и Булановъ сразу готовъ итти на встрѣчу карьерѣ. Онъ еще робѣетъ; важная барыня впервые встрѣтилась на его пути. Но онъ дерзаетъ.

Во второмъ дѣйствіи онъ ведетъ Гурмыжскую со ступенекъ балкона въ садъ; цѣлая гамма наростающаго дерзновенія въ ухаживаніи: сначала почтительное прикосновеніе къ ея рукѣ, затѣмъ болѣе энергичное, вотъ ужъ онъ поддерживаетъ ее за локотокъ, почти обнимаетъ за талію...

Наивный разговоръ въ саду въ лунную ночь—дѣланно наивный: Булановъ теряется въ отвѣтахъ потому, что не знаетъ, что для Гурмыжской пріятнѣе.

— Ну а какъ ты думаешь, что я люблю?

— Луну-съ.

— Родственниковъ.

Якобы старается угадать Булановъ, но не рѣшается признаться, что уже угадалъ правду.

И чувствуется, что онъ быстро освоится съ положеніемъ любовника и мужа, оперится и займетъ достойное мѣсто въ томъ обществѣ, гдѣ царятъ Гурмыжскія, Милоновы и др.

Въ Восьмибратовѣ г. Яковлевъ выдвигаетъ черты хищника и Колупаева. Внѣшне приниженный, елейно-мягкій, онъ жестокъ и страшенъ въ семьѣ. Поѣдомъ ѣстъ домашнихъ за всякую малость, строгъ, подчасъ прямо свирѣпъ въ отношеніи къ сыну. Отказъ въ рукѣ Аксюшѣ на минуту выбиваетъ его изъ колеи. Онъ теряетъ присутствіе духа, не то жалко ему сына, не то злость беретъ, что сынъ поставилъ его въ неловкое положеніе, не то оскорбленъ лично, что ему, купцу, отказано. Это пройдоха съ голосомъ святоши и именемъ Бога на устахъ.

Деньги онъ возвращаетъ Гурмыжской не потому, что заговорило ретивое купеческое сердце, не потому что хочется не ударить въ грязь лицомъ передъ бариномъ и показать ему ширь своей натуры, а скорѣе потому, что игра въ благородство—лучшій выходъ изъ труднаго положенія.

«Полковникъ» кричитъ, говоритъ какія то напыщенно-важныя слова. Кто знаетъ, чѣмъ все это кончится. Можетъ быть у него большія связи...

И Восьмибратовъ спѣшитъ благородно ретироваться.

Мнѣ лично, казалось бы правильнѣе выдвинуть другой мотивъ: широты купеческаго своеобразнаго удальства. Но это ужъ дѣло артистической трактовки роли и разнаго пониманія.

Сынъ Восьмибратова Петръ въ исполненіи г. Ходотова—добрый, но забитый малый, «не свой», какъ Тихонъ Кабановъ, но веселый и не безталантный парень, только совсѣмъ не умный, что и даетъ оправданіе ярко и горячо сказанной г-жой Потоцкой репликѣ Аксюши:

— Дурачокъ ты мой, сколько я изъ за тебя горя терплю!

Г-жа Потоцкая выдвигаетъ въ Аксюшѣ ея духовную энергію. Она смѣла, независима, настойчива. Захотѣла душѣ своей праздникъ устроить и бьется за свое счастье, борется, сколько хватитъ силъ. Со своей благодѣтельницею держится независимо и даже просьбѣ денегъ у Счастливцева ею придано извѣстное достоинство. Женщины у Островскаго всегда энер-

гичнѣе мужчинъ. Аксюша изъ того же матеріала, что и героиня «Горячаго Сердца», и Катерина «Грозы».

Остальныя роли распредѣлены такъ:

Милонова играетъ г. Давыдовъ. Полный, элегантный живчикъ, фразеръ и Маниловъ, почти искренне преклоняющійся передъ Гурмыжскою. Камердинера Карпа играетъ г. Варламовъ; типичную Улиту ключницу—г-жа Чижевская, Уара Кириловича Бодаева—Яковлевъ 2-й (Конрадъ).

II.

Переходя отъ пониманія и исполненія ролей къ внѣшней сторонѣ постановки, замѣтимъ прежде всего, что въ пьесахъ Островскаго обстановка играетъ еще второстепенную роль: все въ актерѣ. Поэтому и обстановка и mise en scène могутъ быть несложны.

Тѣмъ не менѣе, и здѣсь новая постановка дала нѣкоторые небезынтересные штрихи, которые должны быть отмѣчены въ хроникѣ жизни Александринскаго театра.

По ремаркамъ автора въ первомъ и пятомъ актахъ на сценѣ большая зала.

Режиссеромъ сдѣлано измѣненіе. Поставлена большая зала и гостиная на переднемъ планѣ, отгороженная отъ залы колоннами. Дѣйствіе идетъ въ меньшей комнатѣ, что въ виду огромныхъ размѣровъ александринской сцены даетъ большую уютность и сосредоточенность дѣйствія. Вмѣстѣ съ тѣмъ двѣ комнаты, за которыми въ задней двери виднѣются и еше другія, подчеркиваютъ богатство большого барскаго дома. Роскошная мебель, частью старинная, въ стилѣ жакобъ и русское повтореніе жакобъ. Часть старинной мебели сохранена, напримѣръ, часы въ стилѣ Людовика XIV. Красивая группа трехъ грацій съ трельяжемъ. Въ глубинѣ часы корельской березы и угловой диванчикъ. Въ первомъ актѣ мебель въ чехлахъ. Въ залѣ стоитъ рояль, мебель мягкая, шелковая съ золочеными ножками, въ стилѣ Людовика XVI. Поддѣлка подъ этотъ стиль сохранялась въ многихъ помѣщичьихъ домахъ того времени, когда происходитъ дѣйствіе пьесы.

Разстановка мебели заимствована режиссеромъ изъ типичныхъ барскихъ домовъ южной Россіи. Въ залѣ много простора, гостиная, наоборотъ, очень заставлена.

Въ третьемъ дѣйствіи садъ англійскаго типа, но не вполнѣ; крупные облака, кусты—все это писано широкими мазками немного въ новыхъ тонахъ.

На первый планъ выдвинутъ барскій домъ съ большой террасой, семью ступеньками спускающихся въ садъ. Домъ въ натуральную величину—въ интересахъ соблюденія перспективы. При приближеніи къ нему не чувствуется обычнаго на сценѣ нарушенія перспективы и натуральныхъ пропорцій, столь обычнаго при условныхъ декораціяхъ.

Кромѣ того, домъ въ натуральную величину производитъ впечатлѣніе чего то давящаго, даже гнетущаго. Не хватаетъ воздуха, душно жить... Черезъ открытыя двери видны, однако, обширныя комнаты дома.

Центральное мѣсто занимаетъ барское крыльцо. На немъ сосредоточена вся жизнь неподвижнаго барскаго дома. Тутъ пила утренній чай Гурмыжская, тутъ она слушала доклады служащихъ. Сюда приходилъ Восьмибратовъ по дѣламъ о покупкѣ земли и лѣса. Крыльцо—прекрасная арена для эффектной сцены между Несчастливцевымъ и Восьмибратовымъ. Отсюда Булановъ ведетъ въ садъ Гурмыжскую, разыгрывая прелюдію любви, тутъ же внизу онъ ждетъ появленія Гурмыжской и взлетаетъ стремительно вверхъ по ступенькамъ, чтобы привѣтствовать ее. Словомъ, крыльцо—центральное мѣсто дѣйствія.

Въ четвертомъ актѣ показана другая часть сада и на лѣвомъ планѣ впереди построена поэтичная бесѣдка, уютная, удобная для любовныхъ встрѣчъ.

Огромный лѣсъ второго акта написанъ съ расчетомъ показать, что рубка лѣса началась и идетъ нелѣпо и безтолково. Высокія сосны даютъ скорѣе сѣверный пейзажъ, чѣмъ пейзажъ волжской или средней полосы Россіи.

Мы уже говорили, что въ пьесахъ Островскаго не требуется сложной

mise en scène. Она не нужна. Всѣ движенія и переходы обусловлены естественнымъ распланированіемъ дома, сада, лѣса.

Въ первомъ актѣ Гурмыжская и ея гости выходятъ справа изъ сада. Прислуга, Улита, воспитанница выходятъ изъ внутреннихъ комнатъ слѣва изъ глубины зала; на авансценѣ слѣва—дверь въ комнату Раисы Павловны, откуда выходитъ въ пятомъ актѣ и Булановъ.

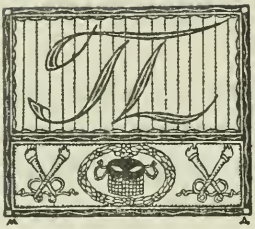
Въ саду всѣ главныя сцены происходятъ въ бесѣдкѣ или около нея. Въ лѣсу—сцена между Аксюшей и Петромъ справа, а встрѣча и бесѣда Счастливцева съ Несчастливцевымъ слѣва и посерединѣ сцены, у столба, обозначающаго дорогу въ городъ и въ деревню Гурмыжской.

Въ пятомъ актѣ вполнѣ естественно образуются двѣ группы: своихъ, съ Гурмыжскою во главѣ: слѣва на диванчикѣ и около него,—и чужихъ: Несчастливцевъ, Аркашка, Восьмибратовъ, Аксюша, Петръ—съ правой стороны, поближе къ выходу.

Мизансцена элементарно-необходимая; она не дополняетъ текста и не замѣняетъ его, какъ въ пьесахъ, напр., Чехова, потому что текстъ многословный, полноводный и выражаетъ каждую мысль, каждый оттѣнокъ мысли, душевнаго движенія. Психологическій рисунокъ ясенъ безъ лишнихъ деталей, узоровъ, сложныхъ переходовъ и движеній.

„ТРИ СЕСТРЫ“ А. ЧЕХОВА [1]).

Э. А. СТАРКА (ЗИГФРИДА).



ОТУХАЮТЪ огни въ зрительномъ залѣ. Смолкаетъ нестройный гулъ голосовъ, и замираютъ шаги опоздавшихъ.... Сейчасъ откроется занавѣсъ, и мы отдадимся во власть поэзіи Чехова, проникнутой грустью объ увяданіи человѣческой души, погруженной въ сумракъ будничной жизни; сейчасъ его кроткая муза нашепчетъ намъ печальную сказку о трехъ сестрахъ, которымъ судьба надломила крылья, чтобы онѣ не могли летѣть...

Медленно ушелъ къ верху занавѣсъ. Передъ нами гостиная, перерѣзанная рампой по діагонали; этимъ сократились размѣры сцены въ интересахъ достиженія большей интимности обстановки; двѣ колонны отдѣляютъ гостиную отъ столовой; тамъ накрытъ столъ, и въ окна виднѣется зелень сада; чувствуется, что этотъ домъ зналъ когда то лучшіе дни. Но пролетѣли годы, и полинялъ большой старый диванъ и коврикъ, висящій на стѣнѣ надъ нимъ, выцвѣла и обилась матерія на мебели, пожелтѣли фотографіи... Рука времени безжалостно прикоснулась къ вещамъ и людямъ. И уже яснѣетъ молчаливая трагедія, свившая свое гнѣздо въ тихомъ домѣ Прозоровыхъ. Вонъ какой задумчивой печалью звучатъ слова Ольги-Стравинской, вспоминающей, что было годъ назадъ въ этотъ самый день именинъ младшей сестры, и во всемъ ея обликѣ, тихой походкѣ, тихихъ неторопливыхъ движеніяхъ уже столько усталости, въ этомъ отсутствующемъ взорѣ утомленныхъ глазъ застыло выраженіе нестерпимой тоски по одной не дающейся въ руки мечтѣ. А на диванѣ сидитъ Маша—Мичурина и сидитъ такъ, точно это не она сѣла, а кто то другой положилъ ее, безвольную, въ уголъ дивана, и кажется, оставь ее въ покоѣ,

---

[1]) Представлено въ 1-й разъ 17 сентября.

она не перемѣнитъ позы цѣлый день; все будетъ лежать и насвистывать въ тонъ своимъ мыслямъ, очень печальнымъ, потому что и ей хочется жить, хочется счастья, улыбающагося солнечнаго счастья, и у нея тоже своя мечта. Что скрывается за этимъ внѣшне холоднымъ строгимъ обликомъ, какой придаетъ своей Машѣ г-жа Мичурина? И рядомъ съ двумя старшими сестрами, страдающими каждая по своему, какой еще счастливой кажется Ирина—Ведринская. Вонъ она стоитъ у стеклянной двери, и лучи майскаго солнца золотятъ ея волосы; она улыбается чистой дѣтской улыбкой, и чудится, что эту улыбку она взяла отъ весенняго утра, и вся она такая свѣтлая, ясная, почти прозрачная, и у нея та же мечта, что снѣдаетъ душу старшихъ сестеръ, но эта мечта еще не успѣла довести ее до угнѣтенія, соки молодости еще бродятъ, и ихъ здоровая сила беретъ верхъ надъ всѣми сомнѣніями, всѣми разочарованіями. И въ интонаціяхъ ея голоса еще столько свѣжести и юности. Она еще не знаетъ, что суровый рокъ сторожитъ за дверями, что уже предопредѣлено, и никогда имъ не вырваться изъ болотной тины тупого, нуднаго, провинціальнаго существованія. И по той чисто дѣтской наивности, съ какой она говоритъ, «что хорошо быть рабочимъ, который встаетъ чуть свѣтъ и бьетъ на улицѣ камни», видно, насколько Ирина еще далека отъ разочарованія, ожидающаго ее въ будущемъ, когда она сама прикоснется къ тяжелому неблагодарному труду.

Настроеніе создано. Три сестры, милыя три сестры, безконечно близкія и понятныя, стоятъ передъ нами во всей ихъ реальной, строго художественной сущности, и вѣетъ отъ нихъ ароматомъ истинной поэзіи Чехова.

Дѣйствіе постепенно развивается въ согласіи съ основнымъ тономъ пьесы. Картина несложныхъ будничныхъ отношеній вырисовывается во всѣхъ деталяхъ, и лица, составляющія постоянный кружокъ дома Прозоровыхъ, вносятъ каждый свою ноту, то звучащую въ униссонъ съ общимъ настроеніемъ, давно создавшимся подъ этой крышей, какъ у Мейерхольда—барона Тузенбаха съ его чисто нѣмецкой непоколебимой склонностью къ работѣ, то врывающуюся рѣзкимъ диссонансомъ у Соленаго—Судьбинина, реплики котораго звучатъ точно ударъ хлыста. Выразительной выходитъ молча-

ливая пауза у Соленаго, когда, стоя около кресла Чебутыкина, онъ мрачнымъ взоромъ обводитъ Тузенбаха и Ирину, какъ бы желая проникнуть наконецъ въ тайну отношеній, еще даже не оформившихся какъ слѣдуетъ. И теплой мягкостью, съ затаенными слезами, звучитъ голосъ Чебутыкина—Давыдова, когда онъ объясняется по поводу своего наивнаго подарка, самовара. Струю живого комизма вноситъ появленіе Ферапонта—Шаповаленко съ его «чего», и удивительно какая тихая, добрая, славная, старушечьи-мягкая бродитъ тутъ же няня—Эльмина. Минорнымъ аккордомъ среди всеобщей внѣшне-радостной атмосферы именинъ вдругъ прорывается голосъ Маши: ...«не весело мнѣ и ты не слушай меня»... Вдругъ раскрывается нѣкая тайна, и прикровенное страданіе души становится ощутимымъ, ангелъ печали проносится надъ сценой. И вѣдь ушла бы, не задержи ее эпизодъ съ самоваромъ Чебутыкина, да не появись тутъ подполковникъ Вершининъ, новое, незнакомое лицо. Это одинъ изъ самыхъ важныхъ моментовъ пьесы. Подполковникъ Вершининъ является для трехъ сестеръ своего рода свѣтлымъ рыцаремъ, приносящимъ имъ отблескъ того лучезарнаго края, на которомъ три сестры сосредоточили свои упованія и гдѣ онѣ помѣстили свой идеалъ. Онъ—«изъ Москвы»... И надо слышать, какой свѣтлой радостью наполняется голосъ Ирины—Ведринской, когда она восклицаетъ: «Изъ Москвы? Вы изъ Москвы», и дальше въ еще болѣе повышенномъ тонѣ: «Александръ Игнатьевичъ, вы изъ Москвы... вотъ неожиданность!» Надо видѣть, съ какимъ судорожнымъ вниманіемъ смотрятъ три сестры на Вершинина, сплетаясь въ дружескомъ объятіи и въ немъ точно гипнотизируя другъ друга: «слушайте, слушайте!» Въ этомъ человѣкѣ есть нѣчто, роднящее его съ сестрами Прозоровыми. Стремленіе къ идеалу связываетъ ихъ всѣхъ четверыхъ невидимыми узами. Только идеалъ сестеръ проще, эгоистичнѣе такъ сказать. «Въ Москву»—вѣдь это для себя, для личнаго, тамъ будетъ хорошо душѣ, тамъ ты отдохнешь. «Черезъ двѣсти — триста лѣтъ жизнь на землѣ будетъ невообразимо прекрасной, изумительной?», говоритъ Вершининъ. Это уже не личное. «Тебѣ» отъ этого, въ сущности, ни тепло, ни холодно. Но Вершинину безъ мечты невозможно. Онъ знаетъ, что для

него то въ жизни уже ничего не будетъ, кромѣ «квартирокъ съ двумя стульями, съ однимъ диваномъ, и съ печами, которыя всегда дымятъ». Мечта о грядущемъ блаженствѣ людей на землѣ, о наступленіи какого то царства всеобщаго совершенства, согрѣваетъ его и окружаетъ этого артиллерійскаго службиста неуловимой дымкой поэзіи, сообщая ему нѣкій общечеловѣческій смыслъ и отодвигая на самый послѣдній планъ внѣшнюю форму, вотъ этотъ, вовсе ему ненужный, полковничій мундиръ; она же дѣлаетъ его спокойнымъ, мягкимъ, задумчивымъ; она возвышаетъ душу, пропитывая ее нѣжнымъ лиризмомъ. Таковъ Вершининъ. Онъ—необходимѣйшій лейтъ-мотивъ пьесы, и вмѣстѣ съ тѣмъ очень труденъ для надлежащаго сценическаго воплощенія, ибо играющему его актеру необходимо не только мастерски владѣть діалогомъ, но и, что еще гораздо труднѣе, такъ переживать паузу, которая по своему глубокому содержанію должна представлять естественное продолженіе діалога, чтобы невидимыя нити, протягивающіяся между душой сценическаго персонажа и душой зрителя, ни на одну минуту не обрывались. А у Чехова эти паузы на каждомъ шагу; молчаніе постоянно разлито въ его пьесахъ, и въ этомъ молчаніи, въ тишинѣ котораго часто созрѣваетъ трагедія и слышится поступь судьбы, осторожно и неотвратимо крадущейся за дверью, сплошь и рядомъ больше глубочайшаго смысла, чѣмъ въ словахъ. Г-ну Аполлонскому, играющему Вершинина выпала такимъ образомъ на долю чрезвычайно трудная задача, и онъ приложилъ всѣ усилія къ тому, чтобы овладѣть ею и дать тотъ обликъ офицера, у котораго исполненіе узко-формальныхъ задачъ, налагаемыхъ на него службой, сочетается съ мечтательностью и возвышенной душой

Приходъ Кулыгина—Ст. Яковлева спугиваетъ воцарившееся съ появленіемъ Вершинина сосредоточенное тихое настроеніе, ибо вмѣстѣ съ нимъ вносится струя той самодовольной тупости и доброты, граничащей съ глупостью, которая, точно сонной хмарой, заволакиваетъ жизнь людей, обреченныхъ, вродѣ Маши, до гробовой доски идти рука объ руку съ типами, подобными Кулыгину. И этотъ однообразный тонъ рѣчи, равномѣрно

поднимающійся и понижающійся,—какъ онъ долженъ изводить учениковъ въ классѣ и дѣйствовать на нервы домашнимъ! И многія интонаціи до того уморительны, что невозможно удержаться отъ смѣха, хотя и кажется, будто комическая сторона роли излишне подчеркнута. Не все только смѣшное содержится въ натурѣ Кулыгина.

Отлично звучитъ дуэтъ Ирины съ Тузенбахомъ, гдѣ столько недоговореннаго, и внезапно прорываются непрошенныя слезы. Рѣзкимъ диссонансомъ служитъ появленіе Наташи—Потоцкой, которая со своими дѣйствительно слишкомъ ужъ вымытыми красными щеками и «матовымъ» поясомъ кажется живымъ олицетвореніемъ всей провинціальной тины и пошлости, медленно окутывающей домъ Прозоровыхъ. А въ столовой тѣмъ временемъ разыгрывается веселье за имениннымъ пирогомъ, въ мѣру шумное, поставленное, благодаря художественному такту режиссера, г-на Озаровскаго, какъ разъ въ такія рамки, чтобы не лѣзть на первый планъ и не отвлекать вниманія зрителей отъ главнаго. И возбужденно-ликующимъ порывомъ Андрея—Ходотова, внезапно ослѣпленнаго любовью и въ этомъ ослѣпленіи уносящагося въ заоблачныя высоты, прекрасно выразившаго здѣсь всю лирику своей души, заканчивается первое дѣйствіе.

Второй актъ. Трагедія идетъ впередъ. Судьба вошла въ домъ въ образѣ хорошенькой мѣщанки и перевернула все вверхъ дномъ. Атмосфера стала удушливой. Госпожа жизни, Наташа, съ непринужденнымъ видомъ съ непоколебимой увѣренностью въ своей правотѣ распоряжается и помыкаетъ всѣми. И посмотрите, сколько бѣды натворила эта госпожа жизни, во что она сразу превратила Андрея Прозорова. Вонъ онъ лежитъ на диванѣ и тоскуетъ: пропала жизнь. Дѣйствительно пропала, такъ-таки ни за грошъ, но Андрей—Ходотовъ не подчеркиваетъ, что она точно также пропала бы и безъ всякаго вмѣшательства Наташи, ибо въ немъ самомъ, въ его натурѣ, уже была та тяжеловѣсность, которая составляетъ основную черту многихъ русскихъ людей, являясь наслѣдіемъ историческихъ причинъ, тяжеловѣсность, невѣдомая европейцамъ и служащая источникомъ многихъ бѣдъ, ибо лишаетъ человѣка самодѣятельности. Это все та же

обломовщина, но ея не видно въ игрѣ г. Ходотова, хотя внѣ указаннаго обстоятельства весь обликъ Прозорова обрисованъ въ мягкихъ симпатичныхъ краскахъ, возбуждая глубокую жалость къ этому человѣку. Прекрасно выдерживаетъ г. Ходотовъ длинную паузу послѣ ухода Ферапонта.

Появляются Маша и Вершининъ, и въ ихъ задумчивомъ дуэтѣ, гдѣ слова говорятся какъ то сами по себѣ, а за ними скрывается что то другое, уже намѣчается приближеніе того могучаго чувства любви, которое готово охватить Вершинина и Машу и особенно сказывается въ полномъ таинственномъ смѣхѣ послѣдней. И если лучъ свѣта еще улыбается Машѣ, то для Ирины онъ, кажется, уже совсѣмъ погасъ. Солнце свѣтило въ ея душѣ, когда праздновались именины Ирины въ первомъ актѣ. А теперь сколько физической и душевной утомленности во всемъ ея обликѣ, въ томъ какъ она сидитъ въ креслахъ, въ звукѣ ея голоса, въ выраженіи потухшихъ глазъ, и уже нѣтъ въ рѣчахъ прежней восторженности передъ трудомъ. Во время дальнѣйшаго философскаго спора Вершинина съ Тузенбахомъ, котораго просто, жизненно, правдиво воплощаетъ Мейерхольдъ, интересно слѣдить за выраженіемъ лица Маши, расположившейся снова на своемъ любимомъ диванѣ и все время смѣющейся своимъ мыслямъ: какая то русалочья загадочность сквозитъ въ позѣ и мимикѣ г-жи Мичуриной, что то манящее и одновременно отталкивающее. И прекраснымъ аккордомъ врывается въ ихъ разговоръ, исполняемая въ залѣ Ѳедотикомъ и Родэ, русская пѣсня, вполнѣ отвѣчающая по задумчивому складу мелодіи общему настроенію разыгрывающейся сцены. Превосходны взрывъ смѣха у Тузенбаха послѣ французскихъ словъ Наташи и его же энергично бросаемыя фразы: «напьюсь сегодня» и «буду работать», которыми онъ точно подбадриваетъ самъ себя, готовясь вступить на новый жизненный путь, открывающійся для него съ выходомъ въ отставку. Вся дальнѣйшая сцена—рядъ очень удачныхъ моментовъ. Прекурьезенъ выходитъ споръ Соленаго съ Чебутыкинымъ; здѣсь интересно отмѣтить тѣ интонаціи, съ какими оба произносятъ: «че́—ремша» и «че́—хартма». Очень хорошо выпаливаетъ Соленый свое: «въ Москвѣ два университета», и чрез-

вычайно виртуозно, съ огромнымъ неподдѣльнымъ увлеченіемъ проходитъ сцена послѣ его ухода, когда всѣ развеселились и пустились въ плясъ. Федотикъ съ азартомъ подыгрываетъ Тузенбаху на гитарѣ, Андрей на другомъ концѣ гостиной машетъ въ тактъ университетскими лекціями, а потомъ свернувъ ихъ въ трубку дудитъ вальсъ, Родэ танцуетъ съ Ириной, Маша кружится одна и шаловливо подставляетъ стулъ подъ вальсирующую пару, а Чебутыкинъ въ сторонѣ съ отеческой ласковостью взираетъ на молодежь. Но вдругъ въ самый разгаръ веселья опять этотъ рокъ во образѣ Наташи. Сразу точно оборвались струны, настроеніе упало, заторопились уходить, неподражаемо прозвучала фраза Маши, обращенная къ Иринѣ: «не Бобикъ боленъ, а она сама... вотъ!»—стукъ пальцемъ по лбу и потомъ по деревянной спинкѣ стула, очень выразительный жестъ; сцена опустѣла и потемнѣла, скользнули точно тѣни Андрей съ Чебутыкинымъ, прекомично проковылявшимъ на цыпочкахъ; показалась истомленная Ольга и точно подкошенная опустилась на диванъ; заглушенно звучитъ ея голосъ: «голова, голова болитъ...» и полонъ нѣмого отчаянія жестъ согнутыхъ пальцевъ правой руки, которыми она стучитъ по больному мѣсту, какъ бы стараясь перебить боль, надломленность всего существа сказывается въ ея походкѣ, когда, скользя по сценѣ, не въ силахъ поднять ногъ отъ полу, натыкается она на стулъ, брошенный посрединѣ комнаты. И наконецъ словно вопль подстрѣленной птицы проносится стонъ Ирины, въ изнеможеніи склоняющейся надъ роялемъ: «въ Москву! въ Москву! въ Москву!»—стонъ щемящій душу и наполняющій ее тоской, стонъ несбывшейся мечты, и долго послѣ того какъ закроется занавѣсъ, голосъ г-жи Ведринской еще звучитъ въ ушахъ...

Третій актъ всѣми своими деталями возсоздаетъ на сценѣ впечатлѣніе кошмара, когда всѣ, подъ вліяніемъ внѣшняго раздражающаго нервы фактора—пожара, вдругъ сбились въ кучу, суетятся, кричатъ, пристаютъ другъ къ другу, устраиваютъ сцены и т. под. Жизнь нагромождаетъ здѣсь въ полномъ хаосѣ всѣ свои требованія, которымъ подчиняются одни и не уступаютъ другіе, всѣ свои противорѣчія, дѣлающіе ее тупой, нудной, ник-

чемной. У Чехова въ этомъ актѣ превосходно изображенъ тотъ моментъ человѣческаго бытія, когда все вдругъ совершается какъ то удивительно не кстати, когда всѣ событія происходятъ безъ всякой внутренней логической связи, когда и всѣ чувства прорываются и всѣ слова соскакиваютъ съ языка раньше, чѣмъ можетъ послѣдовать малѣйшее регулирующее вмѣшательство разума. Не кстати кричитъ Наташа, повышая и безъ того уже напряженную атмосферу, не кстати философствуетъ Вершининъ, не кстати напился Чебутыкинъ и совсѣмъ уже не кстати говоритъ Кулыгинъ свое «я доволенъ, я доволенъ, я доволенъ»... На сценѣ создается въ высшей степени напряженное настроеніе, поднимающееся до своего кульминаціоннаго пункта, какъ только на сценѣ остаются три сестры, и поднимаетъ его Ведринская своимъ надрывнымъ плачемъ о потерянныхъ годахъ молодости, о жизни, бѣгущей нудно, безъ содержанія, безъ красоты. Просто невозможно безъ волненія смотрѣть на эту какъ то собравшуюся въ комокъ на постели глубоко жалкую фигурку съ глазами замученной лани. А въ то же время Маша, сидя на диванѣ прямо передъ зрителемъ, переживаетъ свою драму: цѣлый вихрь налетѣлъ и бросилъ душу въ водоворотъ сомнѣній и противорѣчивыхъ вопросовъ. Г-жа Мичурина даетъ здѣсь экспрессіей своей мимики чрезвычайно интересную гамму внутренняго переживанія, выливая его въ строго художественную законченную форму, гдѣ нѣтъ ничего лишняго. Прекрасно проходитъ объясненіе Андрея съ сестрами, художественно и безъ всякой излишней неврастеніи г-нъ Ходотовъ даетъ почувствовать зрителю все взволнованное состояніе души этого несчастнаго человѣка. И опять, какъ во второмъ актѣ, по залу проносится отчаянно жалостный стонъ Ирины, въ которомъ слышится безконечный трепетъ всего ея внутренняго «я»: «только поѣдемъ въ Москву! Умоляю тебя, поѣдемъ!..»

Четвертый актъ... Осеннее увяданіе природы... Тихая грусть разлита въ пейзажѣ. Медленно кружатся красные листья клена, медленно падаютъ на землю; а вдалекѣ надъ лѣсомъ нависла тяжелая дождевая туча.

Прощаются. Уходятъ. Остающіеся тоскливо бродятъ по саду. Смутная

тревога притаилась въ глазахъ Ирины, проскальзываетъ въ интонаціяхъ голоса. А какія углубившіяся черты лица у Маши! Видно, что не даромъ дается ей это разставанье, эта разлука со счастьемъ, мелькнувшимъ на мгновенье съ тѣмъ, чтобы больше, можетъ быть, никогда не вернуться, и что то дѣйствительно злое слышится въ ея фразѣ обращенной къ Чебутыкину: «вы любили мою мать?» А потомъ когда наступаетъ моментъ прощанія съ Вершининымъ, г-жа Мичурина достигаетъ высшей точки художественно-драматическаго подъема. Вотъ она вышла изъ глубины сада. Увидѣла Вершинина. Ничего не сказано и... все понятно. Сердце сразу упало. Рука протягивается для послѣдняго пожатія и не слушается, стала деревянная. Потомъ медлительнымъ страннымъ движеніемъ обѣ руки обвились вокругъ шеи Вершинина. Боже, сколько безысходнаго отчаянія въ этомъ нѣмомъ жестѣ!... Вершининъ ушелъ, Маша тащится за нимъ вся точно парализованная горемъ, въ какомъ то беззвучномъ движеніи и, наконецъ, изнеможенная рыданіемъ, падаетъ на ступеньки крыльца и сидитъ потомъ неподвижно, окаменѣвъ и безжизненно остановивъ свой взоръ на одной точкѣ въ пространствѣ. Лицо сразу дѣлается старымъ, и странныя тѣни вдругъ легли на щекахъ, потухли глаза, и опустились углы рта. Такъ сидитъ она, живое олицетвореніе человѣческаго горя, воплощеніе раненаго сердца и только на мгновенье приходитъ въ себя при извѣстіи о смерти Тузенбаха, извѣстіи, исторгающемъ изъ груди Ирины едва слышный, чуть слетающій съ губъ, которыя не въ силахъ раскрыться, стонъ: «я знала, я знала»... И когда разрастаются маршевые звуки военнаго оркестра, призывающіе къ новой бодрой жизни, три сестры стоятъ обнявшись въ красивой группѣ, безконечно близкія, родныя, понятныя... Убѣжденіемъ дышатъ слова Ольги, перегорѣвшей въ горнилѣ молчаливаго страданія и въ немъ почерпнувшей новыя силы для жизни. И гармоничнымъ аккордомъ, полнымъ чисто Чеховской грусти заключается спектакль, и зритель уходитъ домой удовлетворенный, унося въ своемъ сердцѣ кроткіе, тихіе образы трехъ милыхъ сестеръ, которымъ судьба подрѣзала крылья, чтобы онѣ не могли летѣть...

Эдуардъ Шюрэ. Рих. Вагнеръ и его музыкальная драма. Переводъ баронессы Н. М. Розенъ. Изд. т-ва М. О. Вольфа. VII+311 стр. ц. 1 р. 75 к.

20 лѣтъ назадъ, при первой постановкѣ въ Петербургѣ «Кольца Нибелунга», музыку котораго наши досужіе рецензенты осмѣивали «не-бѣлужьимъ вытьемъ»,—можно ли было думать, что вскорѣ интересъ къ Вагнеру вызоветъ у насъ цѣлую литературу о байрейтскомъ мастерѣ? Не помогли всѣ громы, выпады и пересмѣшки, въ которыхъ изощрялись и которыми пугали публику и музыкантовъ русскіе антивагнеріанцы послѣ смерти Сѣрова, перваго и наиболѣе стойкаго защитника идей Вагнера въ Петербургѣ. Оперы и музыкальныя драмы Вагнера, поочередно поставленныя въ Маріинскомъ театрѣ, обусловили настолько значительный интересъ къ личности и дѣятельности покойнаго байрейтскаго реформатора, что наиболѣе трудныя и сложныя произведенія его ставятся частными московскими и даже провинціальными театрами, а вмѣстѣ съ тѣмъ все больше и больше сталъ выростать спросъ на литературу о Вагнерѣ. Появляются тематическіе указатели, рядъ статей, книгъ и брошюръ, переводъ статей самого Вагнера. Конечно, до сихъ поръ русская «Вагнеріана» покуда питается главнымъ образомъ богатѣйшимъ запасомъ «вагнеріаны» заграничной. Русскій переводъ книги Шюрэ—одинъ изъ послѣднихъ и наиболѣе солидныхъ вкладовъ въ литературу данной области.

Эд. Шюрэ—одинъ изъ старѣйшихъ и убѣжденнѣйшихъ вагнеріанцевъ. Онъ познакомился и увлекся музыкой Вагнера неожиданно (при первой мюнхенской постановкѣ «Тристана и Изольды» 1865 г.), но съ тѣхъ поръ не измѣнялъ этому увлеченію дней своей молодости. Напротивъ, долго изучая Вагнера и углубляясь въ его творчество, онъ вышелъ испытаннымъ бойцомъ за его реформы, а еще болѣе за музыкальное воплощеніе его теоріи,—бойцомъ, искренне полюбившимъ своего полководца, но не ослѣпленнаго имъ. «Я испыталъ на себѣ (признается Шюрэ) всю силу чаръ генія, сказавшагося въ его произведеніяхъ, я испыталъ и очарованіе человѣка, который, когда хотѣлъ, мощно покорялъ себѣ, благодаря небывалой

силѣ воли. Но никогда то восхищеніе, которое я испытывалъ передъ его творчествомъ, не заставило смолкнуть врожденное мнѣ стремленіе къ независимости, и никогда я не могъ сдѣлаться однимъ изъ тѣхъ вагнеровскихъ послѣдователей, которые видятъ въ немъ альфу и омегу существующаго и клянутся in verba magistri». Это обстоятельство и дѣлаетъ несомнѣнно цѣнными свидѣтельства Шюрэ о личности Вагнера и его критику художественнаго творчества послѣдняго. Книга Шюрэ выдержала нѣсколько изданій не только во Франціи, но даже (въ нѣмецкомъ переводъ Вольцогена) въ Германіи; значитъ, тамъ, на родинѣ Вагнера, ее оцѣнили по справедливости, несмотря на всю «автономность» вагнеріанства ея автора.

Книга Шюрэ не свободна отъ недочетовъ. Онъ такъ же, какъ и Глазенапъ въ своей біографіи Вагнера (до новѣйшаго ея изданія), совершенно умалчиваетъ о роли, сыгранной Матильдой Везендонкъ въ созданіи «Тристана». Мы не знаемъ *даты* послѣдняго французскаго изданія книги Шюрэ (съ него именно сдѣланъ русскій переводъ), но нѣсколько лѣтъ назадъ была опубликована переписка Вагнера съ г-жей Везендонкъ и его дневникъ, и Шюрэ далъ въ «Revue des deux Mondes» прекрасную статью *), посвященную генезису Тристана—отношенію Вагнера къ любимой женщинѣ. Такимъ образомъ, страннымъ кажется умолчаніе этого факта, крайне важнаго для біографіи и характеристики творчества Вагнера, а если послѣднее изданіе французскаго подлинника книги Шюрэ вышло *до* опубликованія матеріала «Везендонкъ», то редактировавшему русское изданіе ея (г. А. Каль) слѣдовало выяснить этотъ вопросъ въ примѣчаніи, какъ онъ дѣлалъ,—вполнѣ основательно—не разъ.

Съ неослабнымъ интересомъ читается у Шюрэ хорактеристика *личности Вагнера*, сдѣланная подъ впечатлѣніемъ личныхъ встрѣчъ и воспоминаній о мастерѣ. Послѣднія отрывочны, но цѣнны; гораздо болѣе цѣнны чѣмъ хвалебные гимны многихъ другихъ вагнеріанцевъ, всѣхъ величинъ и

*) Она появилась въ переводѣ г-жи Розенъ въ «Русской музык. Газетѣ» за нын. годъ. См. также ст. А. Коптяева «Вагнеръ въ эпоху «Тристана» (Ежег. Имп. Т. 1909, V, 36—56).

родовъ, къ которымъ Вагнеръ могъ бы адресовать слова Вотана: «Неужели же я не создалъ ничего, кромѣ рабовъ?»—Шюрэ остроумно отмѣчаетъ рѣзкія противорѣчія въ характерѣ и чертахъ мастера: «Наблюдавшій за головой Вагнера, могъ видѣть поочередно, на одномъ и томъ же лицѣ, чело Фауста и профиль Мефистофеля. Иногда онъ походилъ на павшаго Люцифера (это могло относиться къ упомянутой мюнхенской эпохѣ первой встрѣчи Ш. съ Вагнеромъ *Н. Ф.*), который мечтаетъ о себѣ, говоря: «Онъ не существуетъ, но я сумѣю создать его». Въ общемъ, этотъ человѣкъ импонировалъ меньше своими грандіозными противорѣчіями, чѣмъ *ихъ необычайной концентраціей и удивительнымъ единствомъ мысли и воли, всегда направленныхъ къ одной и той же цѣли*». Въ этомъ отношеніи имѣетъ большую цѣну характеристика Вагнера въ книгѣ Шюрэ, который признаетъ мастера натурой «богатой и перемѣнчивой, страстной, самолюбивой, во всемъ доходившей до крайностей, но тѣмъ не менѣе, *удивительно уравновѣшенной*, благодаря преобладанію всепоглощающаго разума». Такимъ врядъ ли кто рисовалъ Вагнера. Враги выставляли его одностороннимъ, властнымъ и до каррикатурности самолюбивымъ; друзья только преклонялись предъ нимъ. Шюрэ понялъ его лучше, говоря, что Вагнеръ «носилъ въ себѣ своихъ великихъ героевъ», во всемъ крупномъ и исключительномъ различіи ихъ.

Послѣдовательно Шюрэ разсматриваетъ также развитіе музыкальной драмы Вагнера во всѣхъ фазисахъ его творчества; попутно онъ даетъ сжатыя, но мѣткія характеристики каждаго изъ драматическихъ произведеній Вагнера, оставляя въ сторонѣ только его теоретическія работы и почти не касаясь біографическихъ фактовъ. Каждая глава книги—вполнѣ законченный этюдъ. Въ общемъ, вся книга, кстати, изложенная (какъ всегда у Шюрэ), изящнымъ, отлично выработаннымъ слогомъ (не теряющимъ своей выразительности и въ очень удачномъ переводѣ бар. Н. Розенъ), даетъ достаточно полную и ясную картину развитія вагнеровской музык. драмы, ея особенностей, ея художественнаго склада и жизненности.

Отмѣтивъ удачный переводъ книги, не будемъ выискивать всѣхъ оши-

бокъ или опечатокъ ея (Сигизмундъ—вмѣсто Зигмундъ, стр. 2; на стр. 17 читаемъ: «король Корнуэльскій», а на стр. 136 и др. «кор. Корнвалійскій»; имена Sigmund, Siegfried, Sachs, и др. переведены различно—то черезъ *С*, то черезъ *З*; непріятны разночтенія слова Meister: то маэстро, то мастеръ, то даже мейстеръ! Все это, конечно, мелочи, не уменьшающія достоинства перевода). Вступительная замѣтка и примѣчанія г. А. Ф. Каля сдѣланы кстати и дополняютъ или исправляютъ неточности автора по новѣйшимъ даннымъ. Но почтенный редакторъ книги, указывая въ своемъ предисловіи на русскую «вагнеріану», забылъ о цѣломъ рядѣ статей о Вагнерѣ, достаточно крупныхъ по объему, появившихся въ послѣдніе 10—12 лѣтъ на русскомъ языкѣ, помимо указанныхъ имъ.

Книга издана вполнѣ изящно и украшена многими портретами Вагнера, короля Лудвига Баварскаго и др.

Ник. Финдейзенъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.

(Двадцатый годъ изданія).

Въ теченіе 1910 года, журналъ выйдетъ восемь разъ (Январь — Апрѣль, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д. Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара Императорскихъ театровъ.

Цѣна годового экземпляра 6 рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенн. учрежд., съ ручат. гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Продается въ фойэ Императорскихъ театровъ.

Въ Редакціи «Ежегодника» можно также получать оставшіеся въ ограниченномъ количествѣ комплекты изданія прежнихъ годовъ, по цѣнѣ 2 р. за экземпляръ, исключая сезона 1900—1901 гг. (ред. С. П. Дягилева, который продается по 3 р., и сезона 1906—1907 и 1907—1908 г., которые продаются по 4 р. Полный экземпляръ «Ежегодника» исключая сезоновъ 1906—1910 гг. можно получить за 25 руб.

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

Репертуаръ

сезона

1909—1910 г.

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
Августъ. 30 Воскр.	Открытіе русскихъ оперныхъ спектаклей. Жизнь за Царя, оп. 2308 р. 35 к.	Открытіе русскихъ драматическихъ спектаклей. На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1841 р. 49 к.	———
31 Понед.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3583 р. 30 к.	Старый Гейдельбергъ, др. 496 р. 54 к.	———
Сентябрь. 1 Вторн.	Пиковая дама, оп. 1506 р. 55 к.	Сердце—не камень, ком. 612 р. 25 к.	———
2 Среда.	Открытіе балетныхъ спектаклей. Спящая красавица, бал.-феерія. 3326 р. 25 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1252 р. 59 к.	———
3 Четвергъ.	Аида, оп. 3598 р. 50 к.	Плоды просвѣщенія, ком. 643 р. 17 к.	———
4 Пятница.	Русланъ и Людмила, оп. 1647 р. 50 к.	Не въ свои сани не садись, ком. Золотой телецъ, шутка. 938 р. 24 к.	———
5 Суббота.	———	Ревизоръ, ком. 308 р. 50 к.	———
6 Воскрес.	Утро. Аида, оп. 2508 р. 78 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1639 р. 22 к.	———
	Вечеръ. Лебединое озеро, бал. 3376 р. 75 к.		
7 Понед.	———	———	———
8 Вторн.	Дубровскій, оп. 3468 р. 73 к.	Старый Гейдельбергъ, др. 1568 р. 59 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
Августъ.			
30 Воскрес.	Жизнь за Царя, оп. 2429 р. 33 к.	Ревизоръ, ком. 699 р. 30 к.	———
31 Понед.	Аида, оп. 655 р. 85 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1549 р. 47 к.	———
Сентябрь.			
1 Вторн.	Князь Игорь, оп. 864 р. 60 к.	Казенная квартира, ком. 387 р. 66 к.	———
2 Среда.	Волшебное зеркало, бал. 834 р. 54 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1279 р. 16 к.	———
3 Четвергъ.	Демонъ, оп. 1198 р. — к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1545 р. 78 к.	———
4 Пятница.	Майская ночь, оп. 1144 р. 10 к.	Вожди, эпизоды изъ жизни. 408 р. 30 к.	———
5 Суббота.	Садко, оп.-былина. 1856 р. 53 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1247 р. 60 к.	———
6 Воскрес.	УТРО. Искатели жемчуга, оп. 403 р. 66 к. ВЕЧЕРЪ. Дочь фараона, бал. 1878 р. 91 к.	Безъ вины виноватые, ком. 840 р. 40 к.	———
7 Понед.	———	———	———
8 Вторн.	Князь Игорь, оп. 3050 р. 18 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1559 р. 90 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
9 Среда.	Русланъ и Людмила, оп. 3598 р. 50 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1219 р. 71 к.	———
10 Четвергъ.	Демонъ, оп. 3598 р. 50 к.	Вишневый садъ, ком. 797 р. 61 к.	———
11 Пятница.	Лакмэ, оп. 1882 р. 70 к.	Не все коту масленица, сц. Золотой телецъ, шутка. 617 р. 93 к.	———
12 Суббота.	Раймонда, оп 2128 р. 05 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1323 р. 69 к.	———
13 Воскрес.	———	———	———
14 Понед.	———	———	———
15 Вторн.	Лакмэ, оп. 2003 р. 35 к.	Вожди, пять эпизодовъ изъ жизни. 923 р. 33 к.	———
16 Среда.	Аида, оп. 3600 р. 30 к.	Ивановъ, др. 1265 р. 33 к.	———
17 Четвергъ.	Дубровскій, оп. 3598 р. 50 к	Плоды просвѣщенія, ком. 844 р. 49 к.	———
18 Пятница.	Травіата, оп. 2258 р. 25 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1141 р. 59 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
9 Среда.	Майская ночь, оп. 997 р. 35 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1095 р. 55 к.	———
10 Четвергъ.	Садко, оп. 3049 р. 78 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1161 р. 73 к.	———
11 Пятница.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3052 р. 18 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1118 р. 90 к.	———
12 Суббота.	Зимняя сказка, оп, 1328 р. 15 к.	Холопы, картины изъ семейной хроники. 865 р. 21 к.	———
13 Воскр.	———	———	———
14 Понед.		———	———
15 Вторн.	Демонъ, оп. 3050 р. 18 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1360 р. 80 к.	———
16 Среда.	Раймонда, бал. 1201 р. 64 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1309 р. 53 к.	———
17 Четвергъ.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3049 р. 78 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1380 р. 89 к.	———
18 Пятница.	Зимняя сказка, оп. 3049 р. 68 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1032 р. 95 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
19 Суббота.	———	Ивановъ, др. 927 р. 98 к.	———
20 Воскрес.	УТРО. Аида, оп. 2626 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Донъ-Кихотъ, бал. 3463 р. 45 к.	Послѣдняя жертва, четыре дѣйствія комедіи. 1570 р. 15 к.	———
21 Понед.	Лакмэ, оп. 3600 р. 30 к.	Ивановъ, др. 732 р. 90 к.	———
22 Вторн.	Князь Игорь, оп. 3513 р. — к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1187 р. 83 к.	———
23 Среда.	Ромео и Джульетта, оп. 3598 р. 50 к.	Коварство и любовь, мѣщ. тр. 584 р. 20 к.	———
24 Четвергъ.	Князь Игорь, оп. 3598 р. 50 к.	Ивановъ, др. 1002 р. 40 к.	———
25 Пятница.	Тангейзеръ, оп. 3393 р. 60 к.	Поздняя любовь, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1177 р. 53 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Ифигенія-жертва, тр. Эринніи, ант. тр. 601 р. 15 к.
26 Суббота.	———	Вожди, пять эпизодовъ изъ жизни. 1339 р. 92 к.	Réouverture. Le contrôleur des wagons-lits, com. Les miettes, pièce nouv. 1667 р. — к.
27 Воскрес.	УТРО. Жизнь за Царя, оп 2530 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Пахита, бал. 3504 р. 25 к.	Старый Гейдельбергъ, др. 1731 р. 47 к.	Le contrôleur des wagons-lits, com. Les miettes, pièce nouv. 610 р. — к.
28 Понед.	Князь Игорь, оп. 3600 р. 30 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1247 р. 74 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
19 Суббота.	Майская ночь, оп. 1381 р. 95 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1236 р. 66 к.	—
20 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 817 р. 86 к. ВЕЧЕРЪ. Баядерка, бал. 2647 р. 51 к.	Казенная квартира, ком. 990 р. 86 к.	—
21 Понед.	-Евгеній Онѣгинъ, оп. 3049 р. 78 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1205 р. 86 к.	—
22 Вторн.	Пиковая дама, оп. 3050 р. 18 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1133 р. 36 к.	—
23 Среда.	Искатели жемчуга, оп. 3273 р. 70 к.	Холопы, картины. 918 р. 86 к.	—
24 Четвергъ.	Князь Игорь, оп. 3049 р. 78 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1222 р. 18 к.	—
25 Пятница.	Демонъ, оп. 3049 р. 68 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1336 р. 05 к.	—
26 Суббота.	Садко, оп. 2512 р. 98 к.	Вожди, эпизоды изъ жизни. 853 р. 48 к.	—
27 Воскрес.	УТРО. Русалка, оп. 782 р. 66 к. ВЕЧЕРЪ. Донъ-Кихотъ Ламанчскій, бал. 2077 р. 30 к.	Безъ вины—виноватые, ком. 1318 р. 07 к.	—
28 Понед.	Демонъ, оп. 3049 р. 78 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 1551 р. 87 к.	—

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
29 Вторн.	Травіата, оп, 3570 р. 30 к.	Ивановъ, др. 927 р. 87 к.	Le contrôleur des wagons-lits, com. Les miettes, pièce nouv. 795 р. 30 к.
30 Среда.	Корсаръ, бал. 3010 р. 70 к.	Вожди, пять эпизодовъ изъ жизни. 739 р. — к.	———
Октябрь. 1 Четвергъ.	Ромео и Джульетта, оп. 3598 р. 50 к.	25-ти лѣтіе литературно-драматической дѣятельности В. А. Тихонова. Сполохи (Жизнь достанетъ), пьеса. 1686 р. 71 к.	Le contrôleur des wagons-lits, com. Les miettes, pièce nouv. 490 р. 45 к.
2 Пятница.	Валкирія, оп. 3466 р. 75 к.	Тихая пристань, цьеса. 1739 р. 94 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Ифигенія-жертва, тр. Эринніи, ант. тр. 530 р. 90 к.
3 Суббота.	———	Не въ свои сани не садись, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 838 р. 43 к.	La rafale,. pièce. Le chauffeur, com. nouv. 1029 р. 45 к.
4 Воскрес.	УТРО. Князь Игорь, оп. 2680 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Конекъ-Горбунокъ, бал. 3550 р. 80 к.	Виноватая, ком. 1850 р. 84 к.	La rafale, pièce. Le chauffeur, com. nouv. 481 р. 60 к.
5 Понед.	Тангейзеръ, оп. 3600 р. 30 к.	Свадьба Кречинскаго, ком. 1766 р. 84 к.	———
6 Вторн.	Риголетто, оп. 3167 р. 50 к.	Тихая пристань, пьеса. 480 р. 39 к.	La rafale, pièce. Le chauffeur, com. nouv. 829 р. 25 к.
7 Среда.	Князь Игорь, оп. 3598 р. 50 к.	Звѣзда, пьеса. 1812 р. 37 к.	———
8 Четвергъ.	Лакмэ, оп. 3598 р. 50 к.	Старый Гейдельбергъ, др. 899 р. 07 к.	La rafale, pièce. Le chauffeur, com. 528 р. 95 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
29 Вторн.	Жизнь за Царя, оп. 3050 р. 18 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1020 р. 81 к.	———
30 Среда.	Спящая красавица, бал. 1030 р. 50 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 915 р. — к.	———
Октябрь. 1 Четвергъ.	Пиковая дама, оп. 3049 р. 78 к.	Холопы, картины изъ семейной хроники. 1409 р. 21 к.	———
2 Пятница.	Князь Игорь, оп. 3049 р. 68 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 908 р. 14 к.	———
3 Суббота.	Майская ночь, оп. 1140 р. 89 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1406 р. 42 к.	———
4 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 734 р. 76 к.	УТРО. Безъ вины—виноватые, ком. 602 р. 79 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Лебединое озеро, бал. 2928 р. 11 к.	ВЕЧЕРЪ. Идеальный мужъ, пьеса. 1573 р. 72 к.	
5 Понед.	Жизнь за Царя, оп. 3049 р. 78 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 813 р. 48 к.	———
6 Вторн.	Майская ночь, оп. 3050 р. 18 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1074 р. 17 к.	———
7 Среда	Князь Игорь, оп. 928 р. 03 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 538 р. 32 к.	———
8 Четвергъ.	Майская ночь, оп. 3049 р. 78 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1215 р. 27 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
9 Пятница.	Князь Игорь, оп. 3542 р. 50 к.	Тихая пристань, пьеса. 533 р. 96 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Ифигенія-жертва, тр. Эринніи, ант. тр. 498 р. 65 к.
10 Суббота.	———	Звѣзда, пьеса. 1548 р. 45 к.	L'autre, pièce nouv. Les jumeaux de Brighton, com. nouv. 1386 р. 20 к.
11 Воскр.	УТРО. Дубровскій, оп. 2596 р. 78 к.	УТРО. Свои люди—сочтемся, ком. 471 р. 63 к.	L'autre, pièce nouv. Les jumeaux de Brighton, com. nouv. 563 р. 85 к.
	ВЕЧЕРЪ. Царь Кандавлъ, бал. 3519 р. 25 к.	ВЕЧЕРЪ. Коварство и любовь, тр. 1301 р. 45 к.	
12 Понед.	Валкирія, оп. 3600 р. 30 к.	Звѣзда, пьеса. 1562 р. 02 к.	———
13 Вторн.	Ромео и Джульетта, оп. 3523 р. 45 к.	Виноватая, ком. 723 р. 25 к.	L'autre, pièce. Les jumeaux de Brighton, com. nouv. 760 р. 80 к.
14 Среда.	Лебединое озеро, бал. 3362 р. — к.	Старый Гейдельбергъ, др. 842 р. 97 к.	———
15 Четвергъ.	Князь Игорь, оп. 3598 р. 50 к.	Звѣзда, пьеса. 1547 р. 72 к.	L'autre, pièce nouv. Les jumeaux de Brighton, com. nouv. 430 р. 40 к.
16 Пятница.	Манонъ, оп. 3512 р. 30 к.	Свадьба Кречинскаго, ком. 1587 р. 11 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Ифигенія-жертва, тр. Эринніи, ант. траг. 424 р. 65 к.
17 Суббота.	———	Горячее сердце, ком. 1435 р. 40 к.	Zaza, pièce. 1913 р. 25 к.
18 Воскрес.	УТРО. Пиковая дама, оп. 2680 р. 28 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Ревизоръ, ком. 761 р. 20 к.	Zaza, pièce. 1123 р. — к.
	ВЕЧЕРЪ. Тщетная предосторожность, бал. 3409 р. 25 к.	ВЕЧЕРЪ. Вожди, пять эпизодовъ изъ жизни. 1658 р. 71 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
9 Пятница.	Пиковая дама, оп. 3049 р. 68 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1044 р. 64 к.	———
10 Суббота.	Бенефисъ хора. Мефистофель, оп. 12435 р. 70 к.	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 598 р. 30 к.	———
11 Воскрес.	УТРО. Русалка, оп. 572 р. 26 к.	УТРО. Холопы, картины изъ семейной хроники. 447 р. 54 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Раймонда, бал. 2022 р. 01 к.	ВЕЧЕРЪ. Сполохи (Жизнь достанетъ), пьеса. 983 р. 31 к.	
12 Понед.	Пиковая дама, оп. 3049 р. 78 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 691 р. 67 к.	———
13 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3050 р. 18 к.	Казенная квартира, ком. 304 р. 06 к.	———
14 Среда.	Конекъ-Горбунокъ, бал. 981 р. 02 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1544 р. 44 к.	———
15 Четвергъ.	Вертеръ, оп. 3049 р. 78 к.	Невольницы, ком. 1353 р. 72 к.	———
16 Пятница.	Борисъ Годуновъ, оп. 3977 р. 50 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1568 р. 54 к.	———
17 Суббота.	———	Доходное мѣсто, ком. 1571 р. 14 к.	———
18 Воскрес.	УТРО. Аида, оп. 633 р. 75 к.	УТРО. Ревизоръ, ком. 633 р. 79 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Жизель или Виллисы, бал. Дивертиссементъ (Etudes). 2459 р. 61 к.	ВЕЧЕРЪ. Жены, пьеса. Литература, ком. 1205 р. 28 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
19 Понед.	День 25-ти лѣтія перваго представленія на сценѣ Императорскаго Маріинскаго театра оперы П. И. Чайковскаго. Евгеній Онѣгинъ, оп. 3558 р. 30 к.	Звѣзда, пьеса. 1215 р. 95 к.	———
20 Вторн.	———	———	———
21 Среда.	Манонъ, оп. 3598 р. 50 к.	Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 1760 р. 73 к.	Zaza, pièce. 1133 р. 40 к.
22 Четвергъ.	Тангейзеръ, оп. 3598 р. 50 к.	Звѣзда, пьеса. 1747 р. 65 к.	Zaza, pièce. 1019 р. -- к.
23 Пятница.	Манонъ, оп. 3478 р. 90 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1669 р. 91 к.	———
24 Суббота.	———	Бѣдность не порокъ, ком. Безъ протекціи, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1238 р. 23 к.	Connais-toi, pièce nouv. La poudre aux yeux, com. Venéz, je m'ennuie, com. 1191 р. 50 к,
25 Воскрес.	УТРО. Князь Игорь, оп. 2680 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Ручей, бал. 3515 р. 75 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Недоросль, ком. 761 р. 20 к. ВЕЧЕРЪ. Ивановъ, др. 1575 р. 43 к.	Connais-toi, pièce nouv. La poudre aux yeux, com. Venez, je m'ennuie, com. 680 р. 75 к.
26 Понед.	Дубровскій, оп. 3600 р. 30 к.	Послѣдняя жертва, четыре дѣйств. комедія. 759 р. 57 к.	———
27 Вторн.	Князь Игорь, оп. 3540 р. 22 к.	Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 971 р. 74 к.	Connais-toi, pièce nouv. La poudre aux yeux, com. 947 р. 20 к.
28 Среда.	Спящая красавица, бал. 3507 р. 65 к.	Поздняя любовь, ком. Трагикъ по новолѣ, шутка. 1085 р. 21 к.	Le sursis, vaud. 317 р. 45 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
19 Понед.	Князь Игорь, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1573 р. 90 к.	———
20 Вторн.	———	———	———
21 Среда.	Жизнь за Царя, оп. 1993 р. 74 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 1217 р. 97 к.	———
22 Четвергъ.	Борисъ Годуновъ, оп. 3049 р. 78 к.	Жены, пьеса. Литература, ком. 1249 р. 70 к.	———
23 Пятница.	Майская ночь, оп. 3049 р. 68 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1555 р. 70 к.	———
24 Суббота.	Садко, оп. 1983 р. — к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1563 р. 24 к.	———
25 Воскрес.	УТРО. Русалка, оп. 621 р. 86 к. ВЕЧЕРЪ. Дочь Фараона, бал. 2123 р. 18 к.	УТРО. Безъ вины—виноватые, ком. 464 р. 69 к. ВЕЧЕРЪ. Невольницы, ком. 1095 р. 13 к.	———
26 Понед.	Майская ночь, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 1435 р. 87 к.	———
27 Вторн.	Борисъ Годуновъ, оп. 3050 р. 18 к.	Идеальный мужъ, пьеса, 1032 р. 33 к.	———
28 Среда.	Искатели жемчуга, оп. 947 р. 08 к	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 1321 р. 71 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
29 Четвергъ.	Манонъ, оп. 3598 р. 50 к.	Звѣзда, пьеса. 1279 р. 74 к.	Connais-toi, pièce nouv. La poudre aux yeux, com. 568 р. 75 к
30 Пятница.	Бенефисъ оркестра Императорской Русской оперы. Тристанъ и Изольда, оп. 7563 р. 80 к.	Спекталь для учащейся молодежи. На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1584 р. 67 к.	Коварство и любовь, тр. 400 р. 40 к.
31 Суббота.	Травіата, оп. 3479 р. 85 к.	Горе отъ ума, ком. 1839 р. 94 к.	L'oiseau blessé, com. nouv. Le bon numéro, com. nouv. 1541 р. — к.
Ноябрь. 1 Воскрес.	утро. Лакмэ, оп. 2624 р. 78 к.	утро. Спектакль для учащейся молодежи. Свои люди—сочтемся, ком. 761 р. 20 к.	L'oiseau blessé, com. nouv. Le bon numero, com. nouv. 698 р. 50 к.
	вечеръ. Донъ-Кихотъ, бал. 3505 р. 55 к.	вечеръ. Тихая пристань, пьеса. 1286 р. 30 к.	
2 Понед.	Манонъ, оп. 3600 р. 30 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1313 р. 08 к.	———
3 Вторн.	Валкирія, оп. 3339 р. — к.	Старый Гейдельбергъ, др. 672 р. 98 к.	L'oiseau blessé, com. nouv. Le bon numéro, com. nouv. 955 р. 20 к.
4 Среда.	Риголетто, оп. 3598 р. 50 к.	Звѣзда, пьеса. 1025 р. 51 к.	Zaza, pièce. 510 р. 10 к.
5 Четвергъ.	Тристанъ и Изольда, оп. 3598 р. 50 к.	Госпожа пошлость, пьеса. 1876 р. 99 к.	L'oiseau blessé, com. nouv. Le bon numéro, com. nouv. 518 р. 30 к.
6 Пятница.	Карменъ, оп. 3285 р. 75 к.	Госпожа пошлость, пьеса. 1692 р. 59 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Равенскій боецъ, тр. 623 р. — к.
7 Суббота.	———	Горячее сердце, ком. 1094 р. 07 к.	Les demi-vierges, com. La recommandation, com. nouv. 1757 р. — к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
29 Четвергъ.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 1541 р. 90 к.	Бѣдная невѣста, ком. 1463 р. 10 к.	———
30 Пятница.	Садко, оп. 3049 р. 68 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1571 р. 73 к.	———
31 Суббота.	———	Бѣдная невѣста, ком. 994 р. 48 к.	———
Ноябрь. 1 Воскрес.	Утро. Карменъ, оп. 597 р. 11 к.	Утро. Доходное мѣсто, ком. 412 р. 79 к.	———
	Вечеръ. Донъ-Кихотъ Ламанчскій, бал. 2535 р. 61 к.	Вечеръ. Жены, пьеса. Литература, ком. 1124 р. 68 к.	
2 Понед.	Карменъ, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1346 р. 90 к.	———
3 Вторн.	Бенефисъ оркестра Императорской Русской оперы. Лоэнгринъ, оп. 16839 р. 70 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 950 р. 59 к.	———
4 Среда.	Спящая красавица, бал. 1117 р. 30 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1502 р. 44 к.	———
5 Четвергъ.	Майская ночь, оп. 3037 р. — к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 1578 р. 52 к.	———
6 Пятница.	Золотой пѣтушокъ, оп. 2741 р. 03 к.	Бѣдная невѣста, ком. 1121 р. 13 к.	———
7 Суббота.	———	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 1418 р. 39 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.		С.-Петербургскіе театры.				
		Маріинскій театръ.		Александринскій театръ.		Михайловскій театръ.
8 Воскрес.	УТРО.	Травіата, оп. 2629 р. 28 к.	УТРО.	Спектакль для учащейся молодежи Недоросль, ком. 761 р. 20 к.		Les demi-vierges, com. La recommandation, com. 1164 р. 24 к.
	ВЕЧЕРЪ.	Испытаніе Дамиса, бал. Времена года, бал. Фея куколъ, бал. 3469 р. 65 к.	ВЕЧЕРЪ.	Бѣдность не порокъ, ком. Трагикъ, по неволѣ, шутка. 1716 р. 11 к.		
9 Понед.		Русланъ и Людмила, оп. 3600 р. 30 к.		Госпожа пошлость, пьеса. 1104 р. 35 к.		———
10 Вторн.		Тристанъ и Изольда, оп. 3539 р. — к.		Звѣзда, пьеса. 878 р. 27 к.		Les demi-vierges, com. La recommandation, com. 1211 р. 70 к.
11 Среда.		Лебединое озеро, бал. 3354 р. 15 к.		На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1682 р. 02 к.		———
12 Четвергъ.		Риголетто, оп. 3605 р. 50 к.		Тихая пристань, пьеса. 504 р. 70 к.		Les demi-vierges, com. La recommandation, com. 1380 р. 50 к.
13 Пятница.		Корделія (Месть), оп. 3164 р. 45 к.		Госпожа пошлость, пьеса. 1328 р. 82 к.		Спектакль для учащейся молодежи. Равенскій боецъ, тр. 630 р. 90 к.
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.						
14 Суббота.	УТРО.	Князь Игорь, оп.	УТРО.	Женитьба, соверш. невѣроятное событіе.	УТРО.	Le Tartuffe, com.
	ВЕЧЕРЪ.	———	ВЕЧЕРЪ.	Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 1248 р. 54 к.	ВЕЧЕРЪ.	Les vainqueurs, pièce nouv. Venez, je m'ennuie, com. 1414 р. 10 к.
15 Воскрес.	УТРО.	Манонъ, оп. 2685 р. 78 к.	УТРО.	Спектакль для учащейся молодежи. Недоросль, ком. 762 р. 70 к.		Les vainqueurs, pièce nouv. Venez je m'ennuie, com. 505 р. 55 к.
	ВЕЧЕРЪ.	Баядерка, бал. 3587 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ.	Жены, др. 1712 р. 67 к.		
16 Понед.		Риголетто, оп. 3607 р. 30 к.		На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1431 р. 07 к.		La rafale, pièce. 282 р. 80 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
8 Воскрес.	УТРО. Евгеній Онѣгинъ, оп. 792 р. 91 к.	УТРО. Отелло (Венеціанскій мавръ), тр. 731 р. 79 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Лебединое озеро, бал. 2466 о. 88 к.	ВЕЧЕРЪ. Идеальный мужъ, пьеса. 1437 р. 03 к.	
9 Понед.	Борисъ Годуновъ, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1392 р. 77 к.	———
10 Вторн.	Вертеръ, оп. 3050 р. 18 к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 1390 р. 57 к.	———
11 Среда.	Князь Игорь, оп. 3977 р. 50 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 1105 р. 79 к.	———
12 Четвергъ.	Жизнь за Царя, оп. 3049 р. 78 к.	Бѣдная невѣста, ком. 921 р. 97 к.	———
13 Пятница.	Борисъ Годуновъ, оп. 3049 р 68 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1555 р. 79 к.	———
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.			
14 Суббота.	УТРО. Жизнь за Царя, оп.	УТРО. Бѣдная невѣста, ком.	———
	ВЕЧЕРЪ. ———	ВЕЧЕРЪ. Привидѣнія, семейная драма. Предложеніе, шутка. 1440 р. 64 к.	
15 Воскрес.	УТРО. Евгеній Онѣгинъ, оп. 891 р. 91 к.	УТРО. Ревизоръ, ком. 637 р. 39 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Раймонда, бал. 2881 р. 66 к.	ВЕЧЕРЪ. Отелло, венеціанскій мавръ, тр. 1100 р. 77 к.	
16 Понед.	Золотой пѣтушокъ, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1532 р. 70 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
17 Вторн.	Тристанъ и Изольда, оп. 4664 р. 50 к.	Холопы, пять картинъ изъ семейной хроники. 1471 р. 07 к.	Les vainqueurs, pièce nouv. Venez, je m'ennuie, com. 685 р. 70 к.
18 Среда.	Корделія (Месть), оп. 3605 р. 50 к.	Госпожа пошлость, пьеса. 1097 р. 84 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Равенскій боецъ, траг. 581 р. 30 к.
19 Четвергъ.	Фаустъ, оп. 6525 р. 90 к.	Вожди, пять эпизодовъ изъ жизни. 840 р. 14 к.	Les demi-vierges, com. La recommandation com. nouv. 362 р. 75 к.
20 Пятница.	———	———	———
21 Суббота.	———	Звѣзда, пьеса. 1671 р. 27 к.	Le refuge, pièce nouv. L'auberge rouge, drame. 1645 р. 50 к.
22 Воскрес.	УТРО. Корделія, оп. 2568 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Испытаніе Дамиса, бал. Времена года, бал. Фея куколъ, бал. 3526 р. 90 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Ревизоръ, ком. 761 р. 20 к. ВЕЧЕРЪ. Виноватая, ком. 1595 р. 46 к.	Le refuge, pièce nouv. L'auberge rouge, drame. 759 р. 50 к.
23 Понед.	Травіата, оп. 3607 р. 30 к.	Горе отъ ума, ком. 1338 р. 58 к.	———
24 Вторн.	Юдиѳь, оп. 6491 р. 90 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1583 р. 87 к.	Le refuge, pièce nouv. L'auberge rouge, drame. 830 р. 20 к.
25 Среда.	Тщетная предосторожность, бал. 2174 р. 35 к.	Звѣзда, пьеса. 867 р. 98 к.	Les demi-vierges, com. La recommandation, com. nouv. 667 р. 55 к.
26 Четвергъ.	Корделія (Месть), оп. 3605 р. 50 к.	Жены, др. Безъ протекціи, ком. 1322 р. 20 к.	Le refuge, pièce nouv. L'auberge rouge, drame. 431 р. 10 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
17 Вторн.	Карменъ, оп. 3050 р. 18 к.	Привидѣнія, семейная др. Литература, ком. 1320 р. 79 к.	———
18 Среда.	Прощальный бенефисъ г-жи Звягиной. Русланъ и Людмила, оп. 5510 р. 67 к.	Бѣдная невѣста, ком. 984 р. 03 к.	———
19 Четвергъ.	Золотой пѣтушокъ, оп. 3049 р. 78 к.	Отелло, венеціанскій мавръ, тр. 812 р. 03 к.	———
20 Пятница.	———	———	———
21 Суббота.	———	Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 1294 р. 15 к.	———
22 Воскрес.	Утро. Майская ночь, оп. 1231 р. 76 к.	Утро. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 731 р. 29 к.	———
	Вечеръ. Баядерка, бал. 2701 р. 45 к.	Вечеръ. Идеальный мужъ, пьеса. 1567 р. 90 к.	
23 Понед.	Вертеръ, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1146 р. 43 к.	———
24 Вторн.	Русланъ и Людмила, оп. 3050 р. 18 к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 1069 р. 89 к.	———
25 Среда.	Садко, оп. 2231 р. 48 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1461 р. 96 к.	———
26 Четвергъ.	Карменъ, оп. 3049 р. 78 к.	Идеальный мужъ, пьеса. 870 р. 91 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
27 Пятница.	Бенефисъ хора Императорской Русской оперы. Лоэнгринъ, оп. 11816 р. — к.	Госпожа пошлость, пьеса. 1371 р. 02 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Равенскій боецъ, траг. 595 р. 05 к.
28 Суббота.	———	Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 1092 р. 21 к.	Théodore et C-ie, vaud. nouv. Le convive, com. 1634 р. — к.
29 Воскрес.	УТРО. Корделія (Месть), оп. 2564 р. 78 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Свои люди—сочтемся, ком. 753 р. 70 к.	Théodore et C-ie, vaud. nouv. Le convive, com. 1027 р. 75 к.
	ВЕЧЕРЪ. Талисманъ, бал. 3592 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ. Тихая пристань, пьеса. 1332 р. 88 к.	
30 Понед.	Юдиѳь, оп. 3618 р. 30 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1300 р. 58 к.	———
Декабрь.			
1 Вторн.	Тристанъ и Изольда, оп. 4013 р. 50 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1835 р. 89 к.	Théodore et C-ie, vaud. nouv. Le convive, com. 1503 р. 60 к.
2 Среда.	Фаустъ, оп. 6525 р. 90 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1750 р. 81 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Ифигенія—жертва, траг. Эринніи, ант. траг. 223 р. 60 к.
3 Четвергъ.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3605 р. 50 к.	Госпожа пошлость, пьеса. 1023 р. 94 к.	Théodore, et C-ie, vaud. nouv. Le convive, com. 1242 р. 20 к.
4 Пятница.	Юдиѳь, оп. 6489 р. 90 к.	Холопы, пять картинъ. 1493 р. 13 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Пастушка-герцогиня, ком. 625 р. 90 к.
5 Суббота.	———	Старый Гейдельбергъ, др. 1325 р. 47 к.	Vers l'amour, pièce. 2161 р. 60 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
27 Пятница.	Жизнь за Царя, оп. 3049 р. 68 к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 1279 р. 57 к.	———
28 Суббота.	———	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1552 р. 04 к.	———
29 Воскрес.	УТРО. Вертеръ, оп. 665 р. 66 к.	УТРО. Бѣдная невѣста, ком. 515 р. 39 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Коппелія, бал. 2841 р. 91 к.	ВЕЧЕРЪ. Жены, пьеса. Предложеніе шутка. 1014 р. 73 к.	
30 Понед.	Садко, оп. 3049 р. 78 к.	Царь природы, ком. Юбилей, шутка. 1549 р. 99 к.	———
Декабрь.			
1 Вторн.	Золотой пѣтушокъ, оп. 3006 р. 93 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1395 р. 68 к.	———
2 Среда.	Лебединое озеро, бал. 1283 р. 13 к.	Привидѣнія, семейная др. Литература, ком. 971 р. 83 к.	———
3 Четвергъ.	Зимняя сказка, оп. 3049 р. 78 к.	Царь природы, ком. Юбилей, шутка. 1573 р. 46 к.	———
4 Пятница.	Аида, оп. 3049 р. 68 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1441 р. 65 к.	———
5 Суббота.	Въ пользу убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ и ихъ семействъ. Большой музыкально-литературный вечеръ. 4602 р. 25 к.	Царь природы, ком. Юбилей, шутка. 987 р. 03 к	———

Мѣсяцъ, день и число.		С.-Петербургскіе театры.					
		Маріинскій театръ.		Александринскій театръ.		Михайловскій театръ.	
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.							
6 Воскрес.	УТРО.	Жизнь за Царя, оп.	УТРО.	Ревизоръ, ком.	УТРО.	Не въ свои сани не садись, ком.	
	ВЕЧЕРЪ.	Пахита, бал. 3530 р. — к.	ВЕЧЕРЪ.	Бѣдность не порокъ, ком. Трудовой день, ком. 1565 р. 55 к.	ВЕЧЕРЪ.	Vers l'amour, pièce. 718 р. — к.	
7 Понед.		———		———		———	
8 Вторн.		Фаустъ, оп. 3935 р. — к.		Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1836 р. 92 к.		Vers l'amour, pièce. 772 р. 70 к.	
9 Среда.		Валкирія. оп. 3136 р. 50 к.		На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1587 р. 62 к.		Спектакль для учащейся молодежи. Пастушка-герцогиня, ком. 339 р. 65 к.	
10 Четвергъ.		Манонъ, оп. 3607 р. 30 к.		Госпожа пошлость, пьеса. 852 р. 57 к.		Vers l'amour, pièce. 511 р. — к.	
11 Пятница.		Юдиѳь, оп. 6525 р. 90 к.		Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1878 р. 70 к.		Спектакль для учащейся молодежи. Пастушка-герцогиня, ком. 590 р. 65 к.	
12 Суббота.		———		Горе отъ ума, ком. 1216 р. 85 к.		La lampe, pièce nouv. Les vacances d'Antoinette, com. nouv. 1505 р. 75 к.	
13 Воскр.	УТРО.	Русалка, оп. 2836 р. 28 к.	УТРО.	Спектакль для учащейся молодежи. Плоды просвѣщенія, ком. 671 р. 20 к.		La rampe, pièce nouv. Les vacances d'Antoinette, com. nouv. 804 р. — к.	
	ВЕЧЕРЪ.	Щелкунчикъ, бал.-феерія. Дивертиссементъ. 3592 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ.	Звѣзда, пьеса. 1399 р. 10 к.			
14 Понед.		Князь Игорь, оп. 5098 р. 50 к.		Сполохи (Жизнь достанетъ), пьеса. 715 р. 71 к.		———	

Мѣсяцъ. день и число.		Московскіе театры. Большой театръ.		Малый театръ.	Новый театръ.
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.					
6 Воскр.	УТРО.	Конекъ-горбунокъ, бал.	УТРО.	Ревизоръ, ком.	———
	ВЕЧЕРЪ.	Жизнь за царя, оп. 2517 р. 63 к.	ВЕЧЕРЪ.	Бѣдная невѣста, ком. 1306 р. 34 к.	
7 Понед.		———		———	———
8 Вторн.		Аида, оп. 3050 р. 18 к.		Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1329 р. 57 к.	———
9 Среда.		Травіата, оп. 3977 р. 50 к.		Царь природы, ком. 970 р. 03 к.	———
10 Четвергъ.		Аида, оп. 3049 р. 78 к.		Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 1180 р. 87 к.	———
11 Пятница.		Золотой пѣтушокъ, оп. 3049 р. 68 к.		Царь природы, ком. 1209 р. 75 к.	———
12 Суббота.		Въ пользу благотворительныхъ учрежденій Императорского Русскаго Театральнаго Общества. Холопы, карт. 2835 р 90 к.		Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 798 р. 92 к.	———
13 Воскрес.	УТРО.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 693 р. 11 к.	УТРО.	Доходное мѣсто, ком. 297 р. 39 к.	———
	ВЕЧЕРЪ.	Конекъ-горбунокъ, бал. 1948 р. 02 к.	ВЕЧЕРЪ.	Идеальный мужъ, пьеса. 1399 р. 22 к.	
14 Понед.		Аида, оп. 3049 р. 78 к.		Жены, пьеса. Литература, ком. 928 р. 37 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
15 Втор.	Корделія (месть), оп. 3593 р. 30 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1786 р. 64 к.	La rampe, pièce nouv. Les vacances d'Antoinette, com. nouv. 1035 р. 70 к.
16 Среда.	Русалка, оп. 3616 р. 50 к.	Госпожа пошлость, пьеса. 559 р. 25 к.	Théodore et C-ie, vaud. nouv. Le convive, com. 576 р. 95 к.
17 Четвергъ.	Риголетто, оп. 3605 р. 50 к.	Старый Гейдельбергъ. др. 1093 р. 60 к.	La rampe, pièce nouv. Les vacances d'Antoinette, com. nouv. 1006 р. 80 к.
18 Пятница.	Спектакль въ ознаменованіе 50-ти лѣтія существованія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. 1) 2 д. оп. Снѣгурочка. 2) 1 и 2 карт. 2-го д. оп. Евгеній Онѣгинъ. 3) 1 и 2 карт. 3-го д. оп. Демонъ. 4) Египетскія ночи, бал.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1883 р. 49 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Пастушка герцогиня, ком. 560 р. 95 к.
19 Суббота.	———	Бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы. Свѣтлая личность, ком. 4534 р. 10 к.	Le paradis, com. La veille du bonheur, com. nouv. 1240 р. 15 к.
20 Воскрес.	Утро. Юдиѳь, оп. 2852 р. 28 к.	Утро. Спектакль для учащейся молодежи. Ревизоръ, ком. 703 р. 95 к.	La paradis, com. La veille du bonheur, com. nouv. 695 р. — к.
	Вечеръ. Баядерка, бал. 3528 р. 50 к.	Вечеръ. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 1083 р. 60 к.	
21 Понед.	———	———	———
22 Втор.	———	———	———
23 Среда.	———	———	———

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
15 Вторн.	Золотой пѣтушокъ, оп. 3050 р. 18 к.	Не въ свои сани не садись, ком. Предложеніе, шутка. 1562 р. 90 к.	———
16 Среда.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 3732 р. 40 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1402 р. 44 к.	———
17 Четвергъ.	Золотой пѣтушокъ, оп. 2968 р. 15 к.	Царь природы, ком. 811 р. 48 к.	———
18 Пятница.	Вертеръ, оп. 3049 р. 68 к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 900 р. 88 к.	———
19 Суббота.	———	Царь природы, ком. 650 р. 32 к.	———
20 Воскрес.	———	———	———
21 Понед.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 3049 р. 78 к.	Царь природы, ком. 260 р. 43 к.	———
22 Вторн.	Русалка, оп. 3977 р. 50 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1048 р. 60 к.	———
23 Среда.	———	———	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
24 Четвергъ.	—	—	—
25 Пятница.	—	—	—
26 Суббота.	УТРО. Жизнь за царя, оп. 2533 р. 25 к. ВЕЧЕРЪ. Щелкунчикъ, бал.-феерія. Фея куколъ, бал. 3546 р. — к.	УТРО. Ревизоръ, ком. 1082 р. 86 к. ВЕЧЕРЪ. Волки и овцы, ком. 1889 р. 53 к.	Au bénéfice de M-r E. Duquesne. Le scandale, pièce nouv. La femme de César, com. 2096 р. 10 к.
27 Воскрес.	УТРО. Риголетто, оп. 2635 р. 78 к. ВЕЧЕРЪ. Спящая красавица, бал.-феерія. 3590 р. — к.	УТРО. Старый Гейдельбергъ, др. 1043 р. 09 к. ВЕЧЕРЪ. Свѣтлая личность, ком. 1914 р. 45 к.	Le scandale, pièce nouv. La femme de César, com. 1033 р. -- к.
28 Понед.	УТРО. Щелкунчикъ, бал.-феерія. Фея куколъ, бал. 3138 р. 50 к. ВЕЧЕРЪ. Пиковая дама, оп. 3607 р. 30 к.	УТРО. Бѣдность не порокъ, ком. Трудовой день, ком. 617 р. 01 к. ВЕЧЕРЪ. Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1903 р. 67 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Равенскій боецъ, траг. 505 р. 65 к.
29 Втори.	УТРО. Спящая красавица, бал.-феерія. 3154 р. 75 к. ВЕЧЕРЪ. Ромео и Джульетта, оп. 3563 р. 75 к.	УТРО. Пастушка-герцогиня, ком. 612 р. 35 к. ВЕЧЕРЪ. Жены, др. Мышеловка, шутка. 1780 р. 84 к.	Le scandale, pièce nouv. La femme de César, com. 1245 р. 70 к.
30 Среда.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3605 р. 50 к.	УТРО. Равенскій боецъ, траг. 486 р. 35 к. ВЕЧЕРЪ. Звѣзда, пьеса. 1814 р. 89 к.	Le paradis, com. La veille du bonheur, com. nouv. 979 р. 20 к.
31 Четвергъ.	Травіата, оп. 3605 р. 50 к.	УТРО. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 828 р. 61 к. ВЕЧЕРЪ. Волки и овцы, ком. 1896 р. 07 к.	Le scandale, pièce nouv. 937 р. 65 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
24 Четвергъ.	—	—	—
25 Пятница.	—	—	—
26 Суббота	Волшебное зеркало, бал. 1864 р. 93 к.	Безъ вины—виноватые, ком. 1458 р. 55 к.	—
27 Воскрес.	УТРО. Майская ночь, оп. 823 р. 35 к.	УТРО. Бѣдная невѣста, ком. 472 р. 90 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Дочь фараона, бал. 3018 р. 59 к.	ВЕЧЕРЪ. Жены, пьеса. Предложеніе, шутка. 1229 р. 88 к.	
28 Понед.	УТРО. Конекъ-горбунокъ, бал. 2050 р. 75 к.	УТРО. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 947 р. 50 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Евгеній Онѣгинъ, оп. 3977 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ. Царь природы, ком. 1557 р. 60 к.	
29 Вторн.	УТРО. Донъ-Кихотъ Ламанчскій, бал. 1384 р. 40 к.	УТРО. Цезарь и Клеопатра, историческая ком. 1229 р. 45 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Князь Игорь, оп. 3977 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ. Идеальный мужъ, пьеса. 1556 р. 21 к.	
30 Среда.	УТРО. Спящая красавица, бал. 2199 р. 48 к.	УТРО. Лѣсъ. ком. 693 р. 20 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Золотой пѣтушокъ, оп. 3013 р. 38 к.	ВЕЧЕРЪ. Привидѣнія, семейная др. Литература, ком. 1443 р. 55 к.	
31 Четвергъ.	УТРО. Кавказскій плѣнникъ, оп. 1094 р. 70 к.	УТРО. Царь природы, ком. 485 р. 28 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Лебединое озеро, бал. 3003 р. 83 к.	ВЕЧЕРЪ. Невольницы, ком. 1421 р. 82 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
Январь.			
1 Пятница.	Князь Игорь, оп. 3575 р. — к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1890 р. 35 к.	Théodore et C-ie, vaud. Le convive, com. 758 р. 85 к.
2 Суббота.	Карменъ, оп. 3558 р. 50 к.	Свѣтлая личность, ком. 1897 р. 43 к.	Au bénéfice de M-r Armand Morins. Family-hôtel, vaud. nouv. L'été de la St. Martin, com. 2068 р. 60 к.
3 Воскрес.	УТРО. Демонъ, оп. 2685 р. 78 к. ВЕЧЕРЪ. Талисманъ, фант. бал. 3523 р. 25 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Плоды просвѣщенія, ком. 762 р. 70 к. ВЕЧЕРЪ. Сполохи (Жизнь достанетъ), пьеса. 1867 р. 67 к.	Family-hôtel, vaud. nouv. L'été de la St. Martin, com. 1141 р. 76 к.
4 Понед.	Пиковая дама, оп. 3607 р. 30 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1863 р. 59 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Пастушка-герцогиня, ком. 511 р. 40 к.
5 Вторн.	———	———	———
6 Среда.	Князь Игорь, оп. 6516 р. 90 к.	Вторая молодость, др. Трудовой день, ком. 1871 р. 54 к.	Eamily-hôtel, vaud. nouv. L'été de la St. Martin, com. 1283 р. 20 к.
7 Четвергъ.	Валкирія, оп. 3605 р. 50 к,	Свѣтлая личность, ком. 1885 р. 73 к.	Family-hôtel, vaud. nouv. L'été de la St. Martin, com. 898 р. 85 к.
8 Пятница.	Фаустъ, оп. 3616 р. 50 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1884 р. 96 к.	La rampe, pièce nouv. Les vacances d'Antoinette, com. nouv. 684 р. 90 к.
9 Суббота.	———	Свѣтлая личность, ком. 1884 р. 47 к.	Au bénéfice de M-r Jean Frédal. Le Greluchon, com. Le Stradivarius, com. nouv. 1964 р. 60 к.
10 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 2669 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Ручей, бал. 3568 р. 50 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Горе отъ ума, ком. 659 р. 45 к. ВЕЧЕРЪ. Волки и овцы, ком. 1903 р. 08 к.	Le Greluchon, com. nouv. Le Stradivarius, com. nouv. 610 р. 60 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
Январь.			
1 Пятница.	Русалка, оп. 3977 р. 50 к.	Бѣдная невѣста, ком. 1568 р. 63 к.	———
2 Суббота.	———	Холопы, карт. изъ семейной хроники. 1564 р. — к.	———
3 Воскрес.	УТРО. Вертеръ, оп. 932 р. 61 к.	УТРО. Отелло, Венеціанскій мавръ, тр. 731 р. 29 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Коппелія, бал. 2747 р. 65 к.	ВЕЧЕРЪ. Ревизоръ, ком. 1507 р. 94 к.	
4 Понед.	Русланъ и Людмила, оп. 3049 р. 78 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 1317 р. 60 к.	———
5 Вторн	———	———	———
6 Среда.	Вертеръ, оп. 3977 р. 50 к.	Сполохи (Жизнь достанетъ), пьеса. 1229 р. 53 к.	———
7 Четвергъ.	Русланъ и Людмила, оп. 3049 р. 78 к.	Царь природы, ком. 1074 р, 24 к.	———
8 Пятница.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 3049 р. 68 к.	Привидѣнія, семейная др. Литература, ком. 974 р. 71 к.	———
9 Суббота.	Золотой пѣтушокъ, оп. 2480 р. 90 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1333 р. 73 к.	———
10 Воскрес.	УТРО. Майская ночь, оп. 623 р. 91 к.	УТРО. Лѣсъ, ком. 371 р. 34 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Бенефисъ кордебалета. Саламбо, бал. 8110 р. 94 к.	ВЕЧЕРЪ. Идеальный мужъ, пьеса. 1443 р. 04 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
11 Понед.	По случаю 50-ти лѣтія музыкальной дѣятельности Ц. А. Кюи. Анджело, оп. 2237 р. 25 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1833 р. 47 к.	———
12 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3569 р. 50 к.	Свѣтлая личность, ком. 1769 р. 02 к.	Le Greluchon, com. nouv. Le Stradivarius, com. nouv. 798 р. 80 к.
13 Среда.	Жизель, бал. Египетскія ночи, бал. 3570 р. 65 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1708 р. 01 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 292 р. 65 к.
14 Четвергъ.	Аида, оп. 3543 р. 75 к.	Свѣтлая личность, ком. 1826 р. 45 к.	Le Greluchon, com. nouv. Le Stradivarius, com. nouv. 437 р. 15 к.
15 Пятница.	Спектакль въ пользу женскихъ школъ Императорскаго патріотическаго общества, состоящаго подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Е. И. В. Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны. Тристанъ и Изольда, оп. 5013 р. 50 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1871 р. 72 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Уріэль Акоста, тр. 625 р. 90 к.
16 Суббота.	———	Волки и овцы, ком. 1667 р. 56 к.	L'âne de Buridan, com. nouv. Une visite de noces, com. 2119 р. 60 к.
17 Воскрес.	Утро. Карменъ, оп. 2647 р. 28 к.	Утро. Спектакль для учащейся молодежи. Плоды просвѣщенія, ком. 686 р. 25 к.	L'âne de Buridan, com. nouv. Une visite de noces, com. 936 р. 50 к.
	Вечеръ. Дочь фараона, бал. 3585 р. 90 к.	Вечеръ. Вишневый садъ, ком. 1881 р. 12 к.	
18 Понед.	Анджело, оп. 3600 р. 30 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1864 р. 36 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 628 р. 40 к.
19 Вторн.	Князь Игорь, оп. 3532 р. 65 к.	Свѣтлая личность, ком. 1750 р. 30 к.	L'âne de Buridan, com. nouv. Une visite de noces, com. 1127 р. 20 к.
20 Среда.	Тристанъ и Изольда, оп. 3600 р. 50 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1695 р. 60 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Равенскій боецъ, тр. 461 р. 10 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
11 Понед.	Зимняя сказка, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1231 р. 02 к.	———
12 Вторн.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 3050 р. 18 к.	Царь природы, ком. 945 р. 38 к.	———
13 Среда.	Саламбо, бал. 2937 р. 24 к.	Въ старые годы, др. 1554 р. 54 к.	———
14 Четвергъ.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 3049 р. 78 к.	Привидѣнія, семейная драма. Литература, ком. 790 р. 37 к.	———
15 Пятница.	Карменъ, оп. 3049 р. 68 к.	Въ старые годы, др. 1325 р. 63 к.	———
16 Суббота.	———	Царь природы, ком. 808 р. 77 к.	———
17 Воскрес.	УТРО. Русалка, оп. 860 р. 16 к. ВЕЧЕРЪ. Саламбо, бал. 3021 р. 06 к.	УТРО. Бѣдная невѣста, ком. 384 р. 99 к. ВЕЧЕРЪ. Холопы, картины изъ семейной хроники. 1557 р 80 к.	———
18 Понед.	Неронъ, оп. 3049 р. 78 к.	Болотные огни, пьеса. 1544 р. 60 к.	———
19 Втори.	Травіата, оп. 3050 р. 18 к.	Въ старые годы, др. 1133 р. 98 к.	———
20 Среда.	Саламбо, бал. 2928 р. 30 к.	Болотные огни, пьеса. 1433 р. 43 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
21 Четвергъ.	Пиковая дама, оп. 3605 р. 50 к.	Свѣтлая личность, ком. 1769 р. 07 к.	L'âne de Buridan, com. nouv. Une visite de noces, com. 1148 р. — к.
22 Пятница.	Карменъ, оп. 3494 р. 75 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1858 р. 37 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Уріэль Акоста, тр. 622 р. 40 к.
23 Суббота.	———	Волки и овцы, ком. 1534 р. 26 к.	Au bénéfice d'adieu de M-r Valbel. après 26 ans de service. Le duel, pièce. La veille du bonheur, com. nouv. 2047 р. 10 к.
24 Воскрес.	УТРО. Анджело, оп. 2586 р. 78 к. ВЕЧЕРЪ. Прощальный спектакль балерины В. Трефиловой. Лебединое озеро, бал. 3592 р. 50 к.	УТРО. Горе отъ ума, ком. 762 р. 70 к. ВЕЧЕРЪ. Жены, др. Мышеловка, шутка. 1834 р. 06 к.	Le duel, pièce. La veille du bonheur, com. nouv. 871 р. 30 к.
25 Понед.	Князь Игорь, оп. 3607 р. 30 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1862 р. 60 к.	Спектакль по уменьшеинымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 630 р. 90 к.
26 Вторн.	Тангейзеръ, оп. 3586 р. 75 к.	Свѣтлая личность, ком. 1727 р. 42 к.	Le duel, pièce. La veille du bonheur, com. nouv. 1124 р. 70 к.
27 Среда.	Раймонда, бал. 3476 р. 80 к.	Волки и овцы, ком. 1298 р. 31 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Пастушка-герцогиня, ком. 454 р. 40 к.
28 Четвергъ.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3600 р. 50 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1915 р. 17 к.	Le duel, pièce. La veille du bonheur. 1091 р. 75 к.
29 Пятница.	Снѣгурочка, оп. 3560 р. 90 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1915 р. 31 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Уріэль Акоста, тр. 630 р. 90 к.
30 Суббота.	———	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1904 р. 85 к.	Au bénéfice de m-me Marthe Alex. La maîtresse de piano, pièce nouv. 2213 р. 60 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
21 Четвергъ.	Травіата, оп. 3049 р. 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1558 р. 55 к.	———
22 Пятница.	Неронъ, оп. 3049 р. 68 к.	Болотные огни, пьеса. 1558 р. 80 к.	———
23 Суббота.	———	Въ старые годы, др. 1147 р. 58 к.	———
24 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 839 р. 51 к.	УТРО. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драматич. хроника. 731 р. 29 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Саламбо, бал. 3018 р. 72 к.	ВЕЧЕРЪ. Невольницы, ком. 1569 р. 85 к.	
25 Понед.	Травіата, оп. 3049 р 78 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1086 р. 94 к.	———
26 Вторн.	Садко, опера-былина. 3050 р. 18 к.	Болотные огни, пьеса. 1313 р. 72 к.	———
27 Среда.	Въ пользу Убѣжища для престарѣлыхъ артистовъ и ихъ семействъ. Лоэнгринъ, оп. 6926 р. 25 к.	Въ старые годы, др. 1031 р. 07 к.	———
28 Четвергъ.	Неронъ, оп. 3049 р. 78 к.	Болотные огни, пьеса. 1247 р. 54 к.	———
29 Пятница.	Травіата, оп. 3049 р. 68 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1380 р. 86 к.	———
30 Суббота.	———	Болотные огни, пьеса. 1288 р. 27 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
31 Воскрес.	УТРО. Анджело, оп. 2550 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Талисманъ, бал. 3587 р. 50 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Свои люди сочтемся, ком. 634 р. 30 к. ВЕЧЕРЪ. Госпожа Пошлость, пьеса. 1769 р. 23 к.	La maîtresse de piano, pièce nouv. 997 р. 50 к.
Февраль.			
1 Понед.	———	———	———
2 Вторн.	Ромео и Джульетта, оп. 5098 р. 50 к.	УТРО. Женитьба, соверш. невѣроятное событіе. Утро дѣлового человѣка, сц. 778 р. 11 к. ВЕЧЕРЪ. Передъ зарей, карт. старыхъ дней. 1876 р. 82 к.	La maîtresse de piano, pièce nouv. 1040 р. 70 к.
3 Среда.	Анджело, оп. 3591 р. 50 к.	Свадьба Кречинскаго, ком. 1055 р. 70 к.	L'âne de Buridan, com. Une visite de noces, com. 540 р. 80 к.
4 Четвергъ.	Снѣгурочка, оп. 3605 р. 50 к.	Не въ свои сани не садись, ком. Золотой телецъ, шутка. 1614 р. 25 к.	La maîtresse de piano, pièce nouv. 614 р. 95 к.
5 Пятница.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 5104 р. 50 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1849 р. 18 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 618 р. 90 к.
6 Суббота.	Съ Высочайшаго соизволенія, въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія во Франціи. 1) M-r Chouffleuri restera chez lui, operette-bouffe. 2) 1 д. оп. Русланъ и Людмилы. 3) 2 д. ком. На всякаго мудреца довольно простоты. 4) 2-я карт. 2-го д. оп. Евгеній Онѣгинъ. 5) 3-е д. бал. Раймонда. 6) Le festival des noces.	Бѣдность не порокъ, ком. Трудовой день, ком. 1066 р. 86 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Венеціанскій купецъ, ком. 612 р. 90 к.
7 Воскрес.	УТРО. Снѣгурочка, оп. 2113 р. 28 к. ВЕЧЕРЪ. Эсмеральда, бал. 3580 р. 50 к.	УТРО. Спектакль для учащейся молодежи. Горе отъ ума, ком. 762 р. 70 к. ВЕЧЕРЪ. Звѣзда, пьеса. 1666 р. 21 к.	La femme nue, pièce. 939 р. 25 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.				
	Большой театръ.		Малый театръ.		Новый театръ.
31 Воскрес.	УТРО.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 981 р. 81 к.	УТРО.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 731 р. 29 к.	—
	ВЕЧЕРЪ.	Тщетная предосторожность, бал. Фея куколъ, бал. 2772 р. 72 к.	ВЕЧЕРЪ.	Царь природы, ком. 1388 р. 90 к.	
Февраль.					
1 Понед.	—		—		—
2 Вторн.	Неронъ, оп. 3050 р. 18 к.		Бѣдная невѣста, ком. 1567 р. 22 к.		—
3 Среда.	Саламбо, бал. 3007 р. 91 к.		Болотные огни, пьеса. 1236 р. 60 к.		—
4 Четвергъ.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 2521 р. 53 к.		Въ старые годы, др. 964 р. 56 к.		—
5 Пятница.	Лоэнгринъ, оп. 3049 р. 68 к.		Привидѣнія, семейная др. Литература, ком. 1310 р. 43 к.		—
6 Суббота.	—		Болотные огни, пьеса. 1089 р. 89 к.		—
7 Воскрес.	УТРО.	Вертеръ, оп. 605 р. 46 к.	УТРО.	Отелло (Венеціанскій мавръ), тр. 644 р. 04 к.	—
	ВЕЧЕРЪ.	Волшебное зеркало, бал. 2056 р. 28 к.	ВЕЧЕРЪ.	Идеальный мужъ, пьеса. 1338 р. 68 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
8 Понед.	Пиковая дама, оп. 3518 р. 60 к.	Обывателм, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1796 р. 40 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 624 р. 90 к.
9 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 3618 р. 30 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1857 р. 19 к.	La femme nue, pièce. 641 р. 45 к.
10 Среда.	Баядерка, бал. 3504 р. 45 к.	Свѣтлая личность, ком. 1660 р. 55 к.	Le duel, pièce. La veille du bonheur, com. nouv. 688 р. 05 к.
11 Четвергъ.	Травіата, оп. 4878 р. 50 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1887 р. 92 к.	La femme nue, pièce. 670 р. 95 к.
12 Пятница.	Князь Игорь, оп. 3375 р. 50 к.	Обыватели, ком. Трагикъ по неволѣ, шутка. 1835 р. 96 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 611 р. 65 к.
13 Суббота.	Спектакль въ пользу литературнаго фонда. Лоэнгринъ, оп.	Свѣтлая личность, ком. 1395 р. 95 к.	Au bénéfice de m-elle Marguerite Brésil. Le nouveau jeu, pièce. 2279 р. 60 к.
14 Воскр.	УТРО. Снѣгурочка, оп. 2494 р. 78 к.	УТРО. Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Пастушка-герцогиня, ком. 355 р. 79 к.	Le nouveau jeu, pièce. 749 р. — к.
	ВЕЧЕРЪ. Царь Кандавлъ, бал. 3525 р. 40 к.	ВЕЧЕРЪ. Волки и овцы, ком. 1840 р. 72 к.	
15 Понед.	Лоэнгринъ, оп. 4902 р. 50 к.	Обывателн, ком. Женихъ (Утро жениха), ком. 1847 р. 80 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 619 р. 45 к.
16 Вторн.	Карменъ, оп. 3604 р. 30 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1869 р. 58 к.	Le nouveau jeu, pièce. 1171 р. 70 к.
17 Среда.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 5032 р. 50 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1767 р. 16 к.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Равенскій боецъ, тр. 571 р. 15 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
8 Понед.	Лоэнгринъ, оп. 3049 р. 78 к.	Болотные огни, пьеса. 890 р. 08 к.	———
9 Вторн.	Жизнь за царя, оп. 1711 р. 25 к.	Въ старые годы, др. 744 р. 25 к.	———
10 Среда.	Въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія во Франціи. 1) 3 и 4 д. оперы Садко. 2) 5-я сцена 1-й части драмат. хроники: Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій. 3) 5-е д. балета Конекъ-горбунокъ. 9973 р. 15 к.	Цезарь и Клеопатра, историч. ком. 1399 р. 97 к.	———
11 Четвергъ.	Лоэнгринъ, оп. 3049 р. 78 к.	Старый обрядъ, др. 1543 р. 14 к.	———
12 Пятница.	Русланъ и Людмила, оп. 2123 р. 59 к.	Болотные огни, пьеса. 994 р. 69 к.	———
13 Суббота	———	Старый обрядъ, др. 1245 р. 37 к.	———
14 Воскрес.	Утро. Русалка, оп. 800 р. 16 к. Вечеръ. Конекъ-горбунокъ, бал. 2977 р. 84 к.	Утро. Холопы, семейная хроника. 731 р. 39 к. Вечеръ. Царь природы, ком. 1166 р. 42 к.	———
15 Понед.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 1122 р. 90 к.	Старый обрядъ, др. 690 р. 13 к.	———
16 Вторн.	Лоэнгринъ, оп. 3050 р. 18 к.	Болотные огни, пьеса. 727 р. 70 р.	———
17 Среда.	Саламбо, бал. 2605 р. 54 к.	Старый обрядъ, др. 731 р. 96 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
18 Четвергъ.	Валкирія, оп. 3210 р. 50 к.	Свѣтлая личность, ком. 1693 р. 57 к.	Le nouveau jeu, pièce. 1105 р. 25 к.
19 Пятница.	Ромео и Джульетта, оп. 4956 р. 50 к.	Волки и овцы, ком. 1501 р. 97 к.	Спектакль для учащейся молодежи. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ), ком. 599 р. 90 к.
20 Суббота.	———	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1869 р. 53 к.	Au bénéfice de m-elle Henriette Roggers. Sapho, pièce. 2841 р. 60 р.
21 Воскрес.	УТРО. Русланъ и Людмила, оп. 2356 р. 28 к.	УТРО. Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Недоросль, ком. 767 р. 20 к.	Sapho, pièce. 1289 р. 50 к.
	ВЕЧЕРЪ. Талисманъ, бал. 3503 р. 87 к.	ВЕЧЕРЪ. Вишневый садъ, ком. 1828 р. 47 к.	
22 Понед.	Снѣгурочка, оп. 3513 р. 50 к.	Послѣдняя жертва, четыре дѣйствія комедіи. 1373 р. 62 к.	Спектакль въ пользу недостаточныхъ слушателей и слушательницъ драматическихъ курсовъ при Императорскомъ СПб. Театральномъ Училищѣ. Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 929 р. 25 к.
23 Вторн.	Миранда (послѣдняя борьба). 3358 р. 50 к.	Волки и овцы, ком. 1630 р. 73 к.	Le duel, pièce, La veille du bonheur, com. 734 р. 30 к.
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.			
24 Среда.	УТРО. Евгеній Онѣгинъ, оп.	УТРО. Пастушка-герцогиня, ком.	УТРО. La maîtresse de piano, pièce nouv.
	ВЕЧЕРЪ. Эсмеральда, бал. 3479 р. 55 к.	ВЕЧЕРЪ. 35-лѣтіе службы на Императорской сценѣ заслуженной артистки М. Г. Савиной. 1) Сцены изъ 1-го д. ком. Дикарка. 2) Сцены изъ 3-го д. др. Власть тьмы. 3) 3-е д. комедіи Мѣсяцъ въ деревнѣ. 4) 1-е д. изъ семейной хроники Холопы. 5) Мышеловка, шутка. 1948 р. 35 к.	ВЕЧЕРЪ. Sapho, pièce. 1510 р. 75 к.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
18 Четвергъ.	Демонъ, оп. 3049 р. 78 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1541 р. 50 к.	———
19 Пятница.	Лакмэ, оп. 3049 р. 68 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1565 р. 05 к.	———
20 Суббота.	———	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1559 р. 84 к.	———
21 Воскр.	УТРО. Майская ночь, оп. 731 р. 56 к.	УТРО. Въ старые годы, др. 401 р. 52 к.	———
	ВЕЧЕРЪ. Спящая красавица, бал. 2898 р. 31 к.	ВЕЧЕРЪ. Идеальный мужъ, пьеса. 1227 р. 80 к.	
22 Понед.	Демонъ, оп. 2391 р. 53 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1562 р. 82 к.	———
23 Вторн.	Зимняя сказка, оп. 3050 р. 18 к.	Старый обрядъ, др. 1040 р. 03 к.	———
Безплатные спектакли для воспитанниковъ и воспитанницъ столичныхъ учебныхъ заведеній.			
24 Среда.	УТРО. Волшебное зеркало, бал.	УТРО. Ревизоръ, ком.	———
	ВЕЧЕРЪ. Вертеръ, оп. 3977 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ. Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1573 р. 63 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.		С.-Петербургскіе театры.			
		Маріинскій театръ.		Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
25 Четвергъ.	УТРО.	Баядерка, бал. 1992 р. 35 к.	УТРО.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Ревизоръ, ком. 424 р. 65 к.	L'âne de Buridan, com. nouv. Une visite de noces, com. 881 р. 25 к.
	ВЕЧЕРЪ.	Дубровскій, оп. 3461 р. — к.	ВЕЧЕРЪ.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1899 р. 18 к.	
26 Пятница.	УТРО.	Спящая красавица, бал. 3142 р. 75 к.	УТРО.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ, ком. 817 р. 93 к.	Sapho, pièce. 1700 р. 25 к.
	ВЕЧЕРЪ.	Миранда (послѣдняя борьба). 3106 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1903 р. 76 к.	
27 Суббота.	УТРО.	Конекъ-горбунокъ, бал. 3139 р. — к.	УТРО.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Уріэль Акоста, тр. 1109 р. 40 к.	Au bénéfice de m-r Andrieu opres 35 ans de service. Le chant du cygne, com. nouv. Le monde où Cón s'amuse, com. 2841 р. 60 к.
	ВЕЧЕРЪ.	Фаустъ, оп. 3393 р. 90 к.	ВЕЧЕРЪ.	Вишневый садъ, ком. 1841 р. 19 к.	
28 Воскрес.	УТРО.	Русланъ и Людмила, оп. 2663 р. 78 к.	УТРО.	Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Старый Гейдельбергъ, др. 1139 р. 37 к.	Clôture de la saison. Le chant du cygne, com. nouv. Le monde où l'on s'amuse, com. 2092 р. — к.
	ВЕЧЕРЪ.	1) 2-я карт. 2 д. бал. Конекъ-горбунокъ. 2) 2 д. бал. Талисманъ. 3) 3-е д. балета Раймонда. 3523 р. 50 к.	ВЕЧЕРЪ.	Свѣтлая личность, ком. 1855 р. 77 к.	
Мартъ.					
1 Понед.		—		—	—
2 Вторн.		—		—	—
3 Среда.		—		—	—
4 Четвергъ.		—		—	—

Мѣсяцъ, день и число.		Московскіе театры.			
		Большой театръ.		Малый театръ.	Новый театръ.
25 Четвергъ.	УТРО.	Спящая красавица, бал 2109 р. 16 к.	УТРО.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 1107 р. 01 к.	—
	ВЕЧЕРЪ.	Золотой пѣтушокъ, оп. 3010 р. 48 к.	ВЕЧЕРЪ.	Болотные огни, пьеса. 1581 р. 13 к.	
26 Пятница	УТРО.	Русалка, оп. 1448 р. 25 к.	УТРО.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1570 р. 37 к.	—
	ВЕЧЕРЪ.	Раймонда, бал. 2996 р. 72 к.	ВЕЧЕРЪ.	Царь природы, ком. 1460 р. 66 к.	
27 Суббота.	УТРО.	Конекъ-горбунокъ, бал. 2462 р. 33 к.	УТРО.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драм. хроника. 1537 р. 76 к.	—
	ВЕЧЕРЪ.	Пиковая дама, оп. 2989 р. 83 к.	ВЕЧЕРЪ.	Въ старые годы, др. 1568 р. 30 к.	
28 Воскрес.	УТРО.	Кавказскій плѣнникъ, оп. 1393 р. 81 к.	УТРО.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 731 р. 29 к	—
	ВЕЧЕРЪ.	Лебединое озеро, бал. 3000 р. 15 к.	ВЕЧЕРЪ.	Бѣдная невѣста, ком. 1362 р. 20 к.	
Мартъ.					
1 Понед.		—		—	—
2 Вторн.		—		—	—
3 Среда.		—		—	—
4 Четвергъ.		—		—	—

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
5 Пятница.	—	—	—
6 Суббота.	—	—	—
7 Воскрес.	—	—	—
8 Понед.	Золото Рейна, оп. 3592 р. 50 к.	Свадьба Кречинскаго, ориг. ком. 1340 р. 57 к.	Deutsches Gesammt-Gastspiel unter. Leitung des Direktors Philipp Bock. Eröffnungs-Vorstellung. Der Brandstifter Schauspiel. Das Koncert, Lustspiel.
9 Вторн.	Пиковая дама, оп. 2400 р. 30 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 1790 р. 66 к.	Der Brandstifter, Schauspiel. Das Koncert, Lustspiel.
10 Среда.	Золото Рейна, оп. 3592 р. 50 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1091 р. 88 к.	Der Brandstifter, Schauspiel. Das Koncert, Lustspiel.
11 Четвергъ.	Павильонъ Армиды, бал.-пантомима. Шопеніана, сюита. Эвника, бал. 2724 р. 25 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1718 р. 80 к.	Das Versöhnungsfest, Lustspiel. Nur ein Traum, Lustspiel.
12 Пятница.	Золото Рейна, оп. 3589 р. 50 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 1234 р. 94 к.	Das Versöhnungsfest, Schauspiel. Nur ein Traum, Lustspiel.
13 Суббота.	Павильонъ Армиды, бал.-пантомима. Шопеніана, сюита. Эвника, бал. 3282 р. 75 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1637 р. 05 к.	Das Versöhnungsfest, Schauspiel. Nur ein Traum, Lustspiel.
14 Воскрес.	Валкирія, оп. 3592 р. 50 к.	УТРО. Уріэль Акоста, тр. 500 р. 48 к. ВЕЧЕРЪ. Свѣтлая личность, ком. 1348 р. 96 к.	Der Brandstifter, Schauspiel. Das Koncert, Lustspiel.

Мѣсяцъ. день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
5 Пятница.	—	—	—
6 Суббота.	—	—	—
7 Воскрес.	—	—	—
8 Понед.	Лакмэ, оп. 3049 р. 78 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1452 р. 90 к.	—
9 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 917 р. 24 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1565 р. 64 к.	—
10 Среда.	Саламбо, бал. 1319 р. 31 к.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 835 р. 23 к.	—
11 Четвергъ.	Лакмэ, оп. 3049 р. 78 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1573 р. 02 к.	—
12 Пятница.	Валкирія, оп. 3049 р. 68 к.	Болотные огни, пьеса. 563 р. 72 к.	—
13 Суббота.	—	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1566 р. 29 к.	—
14 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 519 р. 86 к.	УТРО. Безъ вины—виноватые, ком. 538 р. 69 к.	—
	ВЕЧЕРЪ. Спящая красавица, бал.-феерія. 2120 р. 38 к.	ВЕЧЕРЪ. Старый обрядъ, др. 889 р. 83 к.	

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
15 Понед.	Валкирія, оп. 3592 р 50 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 1085 р. 96 к.	Hohe Politik, Lustspiel.
16 Вторн.	Корсаръ, бал. 3040 р. 05 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1450 р. 14 к.	Hohe Politik. Lustspiel.
17 Среда.	Валкирія, оп. 3592 р. 50 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1708 р. 88 к.	Colombine, Bajazzade. Der dunkle Punkt, Lustspiel.
18 Четвергъ.	———	Шутъ Тантрисъ, др. 1541 р. 46 к.	Colombine, Bajazzade. Der dunkle Punkt, Lustspiel.
19 Пятница.	Концертъ въ пользу инвалидовъ.	Волки и овцы, ком. 1104 р. 64 к.	Colombine, Bajazzade. Der dunkle Punkt, Lustspiel.
20 Суббота.	———	———	———
21 Воскрес.	———	———	———
22 Понед.	———	———	———
23 Вторн.	———	———	———
24 Среда.	———	———	———

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
15 Понед.	Искатели жемчуга, оп. 1108 р. 25 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1409 р. 77 к.	———
16 Вторн.	Валкирія, оп. 3050 р. 18 к.	Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, драмат. хроника. 712 р. 83 к.	———
17 Среда.	Князь Игорь, оп. 1167 р. 10 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1566 р. 43 к.	———
18 Четвергъ.	Валкирія, оп. 3049 р. 78 к.	Привидѣнія, др. Путаница или 1840 годъ. 1560 р. 93 к.	———
19 Пятница.	Лакмэ, оп. 1975 р. 74 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1576 р. 47 к.	———
20 Суббота.	———	———	———
21 Воскрес.	———	———	———
22 Понед.	———	———	———
23 Вторн.	———	———	———
24 Среда.	———	———	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
25 Четвергъ.	———	———	———
26 Пятница.	———	———	———
27 Суббота.	———	———	———
28 Воскрес.	Зигфридъ, оп. 3592 р. 50 к.	УТРО. Спектакль по уменьшеннымъ цѣнамъ. Недоросль, ком. 361 р. 20 к. ВЕЧЕРЪ. Свѣтлая личность, ком, 1236 р. — к.	Wenn der junge Wein blüht, Lustspiel.
29 Понед.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 2119 р. 75 к.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1229 р. 81 к.	Wenn der junge Wein blüht. Lusispiel.
30 Вторн.	Зигфридъ, оп. 3592 р. 50 к.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком. 1106 р. 73 к.	Wenn der junge Wein blüht, Lustspiel.
31 Среда.	Пахита, бал. 2946 р. 40 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 1047 р. 14 к.	Das Fräulein in Schwarz Komödie.
Апрѣль. 1 Четвергъ.	Зигфридъ, оп. 3592 р. 50 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1513 р. 09 к.	Das Fräulein in Schwarz Komödie.
2 Пятница.	Конекъ-горбунокъ, бал. 3430 р. 25 к.	Холопы, картины. 1294 р. 46 к.	Mrs Dot, Lustspiel.
3 Суббота.	———	Шутъ Тантрисъ, др. 970 р. 71 к.	Mrs Dot, Lustspiel.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
25 Четвергъ.	———	———	———
26 Пятница.	———	———	———
27 Суббота.	———	———	———
28 Воскрес.	Концертъ въ пользу инвалидовъ.	УТРО. Идеальный мужъ, пьеса. 152 р. 92 к. ВЕЧЕРЪ. Въ старые годы, др. 484 р. 04 к.	———
29 Понед.	Валкирія, оп. 3049 р. 78 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1549 р. 17 к.	———
30 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 1437 р. 35 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1543 р. 46 к.	———
31 Среда.	Волшебное зеркало, бал. 774 р. 36 к.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 933 р. 33 к.	———
Апрѣль.			
1 Четвергъ.	Валкирія, оп. 1521 р. 55 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1561 р. 57 к.	———
2 Пятница.	Русланъ и Людмила, оп. 3049 р. 68 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1556 р. 92 к.	———
3 Суббота.	Лакмэ, оп. 1504 р. 34 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1557 р. 74 к.	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.			
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.		Михайловскій театръ.
4 Воскрес.	Гибель боговъ, оп. 3592 р. 50 к.	УТРО.	Не въ свои сани не садись, ком. Золотой телецъ, шутка. 304 р. 95 к.	Goldfische, Lustspiel.
		ВЕЧЕРЪ.	Обыватели, ком. Мышеловка, шутка. 1595 р 97 к.	
5 Понед.	Донъ-Кихотъ, бал. 1934 р. 50 к.	Передъ зарею, карт. старыхъ дней. 1190 р. 85 к.		Mrs Dot, Lustspiel.
6 Вторн.	Спектакль въ пользу школъ Императорскаго женскаго Патріотическаго общества, состоящаго подъ Августѣйшимъ покровительствомъ Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Ѳеодоровны, подъ управленіемъ Артура Никиша. Тангейзеръ, оп	Свадьба Кречинскаго, ориг. ком. 823 р. 79 к.		Der Unverschämte, Plauderei. Revolutions-Hochzeit, Schauspiel.
7 Среда.	Гибель боговъ, оп. 3592 р. 50 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 902 р. 45 к.		Der Unverschämte, Prauderei. Revolutions-Hochzeit, Schauspiel.
8 Четвергъ.	Павильонъ Армиды, бал.-пантомима. Шопеніана, сюита. Эвника, бал. 1635 р. 30 к.	Звѣзда, пьеса. 634 р. 05 к.		Der Unverschämte, Plauderei. Revolutions-Hochzeit, Schauspiel.
9 Пятница.	Гибель боговъ, оп. 3592 р. 50 к.	Волки и овцы, ком. 598 р. 39 к.		Abschieds-Vorstellung und Benefiz für den Direktor. Philipp Bock, anlässlich. seiner 40-jährigen Bühnentätigkeit am Kaiserlichen Theater Die Fledermaus, Operette.
10 Суббота.	—	—		—
11 Воскрес.	—	—		—
12 Понед.	—	—		—

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
4 Воскрес.	УТРО. Карменъ, оп. 296 р. 84 к. ВЕЧЕРЪ. Конекъ-горбунокъ, бал. 1586 р. 70 к.	УТРО. Ревизоръ, ком. 394 р. 14 к. ВЕЧЕРЪ. Болотные огни, пьеса. 759 р. 92 к.	—
5 Понед.	Пиковая дама, оп. 1398 р. 04 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1565 р. 03 к.	—
6 Вторн.	Лакмэ, оп. 3050 р. 18 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1430 р. 93 к.	—
7 Среда.	Русалка, оп. 584 р. 45 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1564 р. 22 к.	—
8 Четвергъ.	Жизнь за царя, оп. 3977 р. 50 к.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 735 р. 33 к.	—
9 Пятница.	Ромео и Джульетта, оп. 2334 р. 88 к.	Привидѣнія, семейная др. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1172 р. 05 к.	—
10 Суббота.	—	—	—
11 Воскрес.	—	—	—
12 Понед.	—	—	—

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
13 Вторн.	—	—	—
14 Среда.	—	—	—
15 Четвергъ.	—	—	—
16 Пятница.	—	—	—
17 Суббота.	—	—	—
18 Воскр.	—	—	—
19 Понед.	—	—	УТРО. Утро памяти А. П. Чехова. ВЕЧВРЪ. Вишневый садъ, пьеса.
20 Вторн.	Евгеній Онѣгинъ, оп. 2118 р. 05 к.	Шутъ Тантрисъ, др. 1196 р. 02 к.	УТРО. Дядя Ваня, сц. ВЕЧВРЪ. На всякаго мудреца довольно простоты, ком.
21 Среда.	2-я карт. 2-го д. бал. Конекъ-горбунокъ. Лебединое озеро, фант. бал. 3437 р. — к.	Разбойники, др. 1517 р. 93 к.	УТРО. У царскихъ вратъ, др. ВЕЧВРЪ. Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
13 Вторн.	—	—	—
14 Среда.	—	—	—
15 Четвергъ.	—	—	—
16 Пятница.	—	—	—
17 Суббота.	—	—	—
18 Воскрес.	—	—	—
19 Понед.	—	—	—
20 Вторн.	Въ пользу Иверской Общины сестеръ милосердія Краснаго Креста, находящейся подъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княгини Елисаветы Ѳеодоровны. Русалка, оп. 6127 р. 20 к.	Безумный день или женитьба Фигаро, ком. 1329 р. 62 к.	—
21 Среда.	Конекъ-горбунокъ, бал. 1628 р. 02 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1425 к. 60 к.	—

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.			
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.	
22 Четвергъ.	Аида, оп. 1988 р. 05 к.	Холопы, карт. 1282 р. 29 к.	УТРО.	Вишневый садъ, пьеса.
			ВЕЧЕРЪ.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.
23 Пятница.	Князь Игорь, оп. 2077 р. 25 к.	Вторая молодость, др. Трудовой день, ком. 955 р. 09 к.	УТРО.	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.
			ВЕЧЕРЪ.	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.
24 Суббота.	Для закрытія русскихъ оперныхъ спектаклей. Жизнь за царя, оп. 1694 р. 50 к.	Разбойники, др. 930 р. 20 к.	УТРО.	Дядя Ваня, сц.
			ВЕЧЕРЪ.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.
25 Воскрес.	Талисманъ, фант. бал. 3488 р. 25 к.	Обыватели, ком. Золотой телецъ, шутка. 1496 р. 46 к.	УТРО.	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.
			ВЕЧЕРЪ.	У царскихъ вратъ, др.
26 Понед.	———	———	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.	
27 Вторн.	———	———	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.	
28 Среда.	———	———	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.	
29 Четвергъ.	———	———	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.	
30 Пятница.	———	———	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.	

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
22 Четвергъ.	Демонъ, оп. 1383 р. 54 к.	Бѣдная невѣста, ком. 603 р. 89 к.	———
23 Пятница.	Жизнь за царя, оп. 1656 р. 18 к.	Очагъ, ком. Путаница или 1840 годъ, шутка. 1566 р. 67 к.	———
24 Суббота.	Пиковая дама, оп. 1844 р. 53 к.	Цезарь и Клеопатра, истор. ком. 1317 р. 52 к.	———
25 Воскрес.	Утро. Евгеній Онѣгинъ, оп. 683 р. 06 к Вечеръ. Лебединое озеро, бал. 1801 р. 39 к.	Для закрытія спектаклей. Безъ вины—виноватые, ком. 875 р. 43 к.	———
26 Понед.	———	———	———
27 Вторн.	———		———
28 Среда.	———	———	———
29 Четвергъ.	———	———	———
30 Пятница.	———	———	———

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.			
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.	
Май.				
1 Суббота.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.	
2 Воскрес.	—	—	УТРО.	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.
			ВЕЧЕРЪ.	Дядя Ваня, сц.
3 Понед.	—	—	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, тр.	
4 Вторн.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.	
5 Среда.	—	—	На всякаго мудреца довольно простоты, ком.	
6 Четвергъ.	—	—	УТРО.	Вишневый садъ, пьеса.
			ВЕЧЕРЪ.	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.
7 Пятница.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.	
8 Суббота.	—	—	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.	
9 Воскрес.	—	—	УТРО.	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.
			ВЕЧЕРЪ.	Дядя Ваня, сц.

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
Май.			
1 Суббота.	—	—	—
2 Воскрес.	—	—	—
3 Понед.	—	—	—
4 Вторн.	—	—	—
5 Среда.	—	—	—
6 Четвергъ.	—	—	—
7 Пятница.	—	—	—
8 Суббота.	—	—	—
9 Воскр.	—	—	—

Мѣсяцъ, день и число.	С.-Петербургскіе театры.		
	Маріинскій театръ.	Александринскій театръ.	Михайловскій театръ.
10 Понед.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.
11 Вторн.	—	—	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг. гр. А. К. Толстого.
12 Среда.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком. И. С. Тургенева.
13 Четвергъ.	—	—	Царь Ѳедоръ Іоанновичъ, траг.
14 Пятница.	—	—	Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком.
15 Суббота.	—	—	—
16 Воскрес.	—	—	—
17 Понед.	—	—	—
18 Вторн.	—	—	—
19 Среда.	—	—	—

Мѣсяцъ, день и число.	Московскіе театры.		
	Большой театръ.	Малый театръ.	Новый театръ.
10 Понед.	—	—	—
11 Вторн.	—	—	—
12 Среда.	—	—	—
13 Четвергъ.	—	—	—
14 Пятница.	—	—	—
15 Суббота.	—	—	—
16 Воскрес.	—	—	—
17 Понед.	—	—	—
18 Вторн.	—	—	—
19 Среда.	—	—	—

Всего въ теченіе сезона 1909—1910 гг. было спектаклей:

С.-Петербургъ.

Русскихъ драматическихъ . . . . . *258 (327,041 р. 88 к.)* [1]).
Русскихъ оперныхъ . . . . . *157 (531,215 р. 89 к.)* [2]).
Балетныхъ . . . . . *51 (167,180 р. 22 к.)* [3]).
Французскихъ . . . . . *100 (107,243 р. 10 к.)* [4]).
Нѣмецкихъ . . . . . *25.*
Московскаго художественнаго театра . . . . . *35.*

---

24 февраля—35-ти лѣтіе службы М. Г. Савиной.
24 января—прощальный спектакль балерины Трефиловой.
1 октября—25-ти лѣтіе литерат.-драмат. дѣятельности В. А. Тихонова.
11 января 1909 г.—50-ти лѣтіе музык. дѣятельности Ц. А. Кюи.
18 декабря 1909 г.—50-ти лѣтіе Имп. Русск. Музык. Общества.
30 октября—бенефисъ оркестра; 27 ноября—бенефисъ хора; 18 декабря—бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы (др.).

Москва.

Русскихъ драматическихъ . . . . . *134 (266,240 р. 80 к.)* [5]).
Русскихъ оперныхъ . . . . . *168 (427,242 р. 67 к.)* [6]).
Балетныхъ . . . . . *49 (110,363 р. 31 к.)* [7]).

---

10 октября—бенефисъ хора.
3 ноября—бенефисъ оркестра.
18 ноября—прощальный бенефисъ г-жи Звягиной.
10 января 1909 г.—бенефисъ кордебалета.

---

[1]) Въ томъ числѣ 1 бенефисъ и 4 безплатныхъ спектакля для воспитанниковъ.
[2]) Въ томъ числѣ 2 бенефиса и 3 безплатныхъ спектакля.
[3]) Въ томъ числѣ 2 бенефиса.
[4]) Въ томъ числѣ 8 бенефисовъ и 2 безплатныхъ спектакля.
[5]) Въ томъ числѣ 1 бенефисъ и 3 безплатныхъ спектакля.
[6]) Въ томъ числѣ 3 бенефиса и 1 безплатный спектакль.
[7]) Въ томъ числѣ 1 бенефисъ и 2 безплатныхъ спектакля.

Театрально-Литературный Комитетъ при Дирекціи Императорскихъ театровъ.

Въ сезонѣ 1909—1910 г. Театрально-Литературный Комитетъ былъ въ слѣдующемъ составѣ:

С.-Петербургское отдѣленіе:

Предсѣдатель Ѳ. Д. Батюшковъ.
Члены: П. О. Морозовъ.
Н. А. Котляревскій.
Д. С. Мережковскій.

Московское отдѣленіе:

Предсѣдатель Н. В. Давыдовъ.
Члены: Кн. А. И. Сумбатовъ.
Л. М. Лопатинъ.
М. Н. Розановъ.

Въ теченіе сезона 1909—1910 г. общее число пьесъ, разсмотрѣнныхъ Комитетомъ, было 101; изъ нихъ 77 приходятся на долю С.-Петербургскаго отдѣленія и 24 на долю Московскаго.

С.-Петербургскимъ отдѣленіемъ Комитета одобрены:

1) Апостолъ красоты, пьеса въ 4 д. *К. Острожскаго.*

2) Врачъ на распутьи, ком. въ 5 д. *Бернарда Шау.* Переводъ *В. Томашевской* и *М. А. Вейконе.*

3) Въ золотомъ домѣ, пьеса въ 4 д. *Н. Ашешова.*

4) Вѣдьма, пьеса въ 4 д. *В. Трахтенберга.*

5) Вѣяніе времени (Хамелеонъ), ком. въ 4 д. *Евт. П. Карпова.*

6) Госпожа пошлость, пьеса въ 4 д. *Н. Ходотова.*

7) Домъ Кочергиныхъ, драма въ 4 д. *Е. Н. Чирикова.*

8) Когда цвѣтетъ молодое вино, комедія въ 3 д. *Бьернстьерне-Бьернсона.* Переводъ *П. Г. Ганзена.*

9) Мщеніе, эпизодъ изъ жизни въ 1 д. *А. М. Ѳодорова.*

10) Невѣста на гастроляхъ, карт. съ натуры въ 1 д. *К. С. Баранцевича.*

11) Обыватели, комедія въ 4 д. *В. А. Рышкова.*

12) Поле брани, пьеса въ 4 д. *І. І. Колышко.*

13) Свѣтлая личность, комедія въ 4 д. *Евг. П. Карпова.*

14) Сонъ въ весеннее утро, пьеса въ 1 д. *Габріэля д'Аннуніо.* Переводъ *Ек. П. Лѣтковой.*

15) Старый хозяинъ, пьеса въ 4 д. *И. Н. Потапенко.*

16) Тихая пристань, пьеса въ 4 д. гр. *С. П. Зубова.*

17) У переправы, драма въ 4 д. *С. Караскевича.*

18) Хозяева жизни, пьеса въ 5 д. *Г. И. Яшинскаго.*

19) Часъ въ недѣлю, комедія-шутка въ 1 д. г. *Милорадовича.*

20) Черная смерть, драмат. легенда въ 3 д. *Евгенія Чирикова.*

21) Царство словъ, комедія въ 4 д. *Л. Бѣгуна.*

22) Шутъ Тантрисъ, драма въ 5 д. *Эрнста Хардта.* Переводъ *П. П. Потемкина.*

Московскимъ отдѣленіемъ Комитета одобрены:

1) Анфиса, драма въ 4 д. *Л. Н. Андреева.*

2) Безумный день или Свадьба Фигаро, комедія въ 5 д. *Бомарше.* Переводъ *И. С. Платона* и *И. Н. Худолеева.*

3) Духъ Израиля, пьеса въ 3 д. *Анри Бернштейна.* Переводъ *Н. П. Корелиной.*

4) Дѣти, драмат. сц. въ 4 д. *Н. А. Крашенинникова.*

5) Лѣтняя ночь, комедія въ 4 д. *А. Н. Чекаревской.*

6) На гастроли (концертъ), ком. въ 3 д. *Германа Бара.* Переводъ *З. А. Венгеровой* и *Л. М. Василевскаго.*

7) Передъ зарею, карт. старыхъ дней въ 4 д. *П. П. Гнѣдича.*

8) Путаница или 1840 г., святочн. шутка въ 1 д. *Ю. Д. Бѣляева.*

9) Флорентинская трагедія, тр. въ 1 д. *Оскара Уайльда.* Переводъ *М. Ликіардопуло* и *А. Курсинскаго.*

СПИСОКЪ

пьесъ, исполненныхъ на сценахъ Императорскихъ театровъ въ сезонъ 1909 — 1910 г. *).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Русская драма.

1. Безъ протекціи. Комедія въ 1 д., соч. *Макса Морей*, переводъ *М. Брошель* и *Р. Чинарова.*
Исполнена: 1909 г. — октября 24, ноября 26. *Всего—2 раза.*

2. Бѣдность не порокъ. Комедія въ 3 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—октября 24, ноября 8; декабря 6, 28. 1910 г.—февраля 6. *Всего—5 разъ.*

3. Венеціанскій купецъ (Шейлокъ). Комедія въ 5 д., 8 карт., соч. *В. Шекспира,* пер. *П. И. Вейнберга.*
Исполнена: въ 1909 г.—октября 21, 27; ноября 14, 28, декабря 20, 31. 1910 г.—января 13; февраля 6, 12, 19, 26. *Всего—11 разъ.*

4. Виноватая. Комедія въ 5 д., соч. *А. А. Потѣхина.*
Исполнена: 1909 г.—октября 4, 13; ноября 22. *Всего—3 раза.*

5. Вишневый садъ. Комедія въ 4 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 10. 1910 г.—января 17; февраля 21, 27. *Всего—4 раза.*

6. Власть тьмы. 3-е д. др., соч. гр. *Л. Н. Толстого.*
Исполнено: 1910 г.—февраля 24. *Всего—1 разъ.*

7. Вожди. Пять эпизодовъ изъ жизни, соч. князя *А. И. Сумбатова.*
Исполнены: 1909 г.—сентября 15, 26, 30; октября 18; ноября 19. *Всего—5 разъ.*

8. Волки и овцы. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 26, 31. 1910 г.—января 10, 16, 23, 27; февраля 14, 19, 23; марта 19; апрѣля 9. *Всего—11 разъ.*

9. Вторая молодость. Драма въ 4 д., соч. *П. М. Невѣжина.*
Исполнена: 1910 г. — января 6, апрѣля 23. *Всего—2 раза.*

10. Горе отъ ума. Комедія въ 4 д., въ стихахъ, соч. *А. С. Грибоѣдова.*
Исполнена: 1909 г.—октября 31; ноября 23; декабря 12. 1910 г.—января 10, 24; февраля 7. *Всего—6 разъ.*

11. Горячее сердце. Комедія въ 5 д. и 6 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г. — октября 17; ноября 7. *Всего—2 раза.*

*12. Госпожа пошлость. Пьеса въ 4 д., соч. *Н. Н. Ходотова.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 5, 6, 9, 13, 18, 27; декабря 3, 10, 16. 1910 г.—января 31. *Всего—10 разъ.*

*) Пьесы, исполненныя въ первый разъ въ сезонъ 1909—1910 г. обозначены *).

13. Дикарка. 1-е д. ком., соч. *А. Н. Островскаго* и *Н. Я. Соловьева.*
Исполнено: 1910 г.—февраля 24. *Всего—1 разъ.*

14. Женитьба. Совершенно невѣроятное событіе въ 2 д. и 3 карт., соч. *Н. В. Гоголя.*
Исполнено: 1909 г.—ноября 14. 1910 г. — февраля 2. *Всего—2 раза.*

15. Женихъ (Утро жениха). Комедія въ 1 д. *А. Шнитцлера*, пер. *Э. Матерна.*
Исполнена: 1910 г.—февраля 15. *Всего—1 разъ.*

16. Жены. Драма въ 4 д., соч. *Д. Айзмана.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 15, 26; декабря 29. 1910 г.—января 24. *Всего—4 раза.*

17. Звѣзда. Пьеса въ 4 д., соч. *Германа Бара*, пер. *П. П. Немвродова.*
Исполнена: 1909 г.—октября 7, 10, 12, 15, 19, 22, 29; ноября 4, 10, 21, 25; декабря 13, 30. 1910 г.—февраля 7; апрѣля 8. *Всего—15 разъ.*

18. Золотой телецъ. Шутка въ 1 д., соч. *С. Добржанскаго.* Переводъ съ польскаго *А. Френкеля.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 4, 11. 1910 г.—февраля 4; апрѣля 4, 25. *Всего—5 разъ.*

19. Ивановъ. Драма въ 4 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 16, 19, 21, 24, 29; октября 25. *Всего—6 разъ.*

*20. Ифигенія-жертва. Трагедія въ 2 частяхъ, соч. *Эврипида.* Переводъ *И. Ф. Анненскаго.* Музыка *П. П. Шенка.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 25; октября 2, 9, 16; декабря 2. *Всего—5 разъ.*

21. Коварство и любовь. Мѣщанская трагедія въ 5 д. и 9 карт.. соч. *Ф. Шиллера.* Переводъ съ нѣмецкаго.
Исполнена: 1909 г.—сентября 23; октября 30. *Всего—2 раза.*

22. Мышеловка. Шутка въ 1 д., соч. *И. Л. Щеглова.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 29. 1910 г.—января 8, 24; февраля 24, 26; марта 13, 16, 29; апрѣля 4. *Всего—9 разъ.*

23. Мѣсяцъ въ деревнѣ. 3-ед. комедіи, соч. *И. С. Тургенева.*
Исполнено: 1910 г.—февраля 24. *Всего—1 разъ.*

24. Не все коту масленица. Сцены изъ московской жизни въ 4 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнены: 1909 г.—сентября 11. *Всего—1 разъ.*

25. На всякаго мудреца довольно простоты. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—августа 30; сентября 2, 6, 9, 12, 18, 22, 28; октября 23, 30; ноября 2, 11, 16, 24, 30; декабря 9. 1910 г.—января 1, 13, 20; февраля 17; марта 10, 30. *Всего—22 раза.*

26. Не въ свои сани не садись. Комедія въ 3 д. и 4 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г. — сентября 4; октября 3. 1910 г.—февраля 4; апрѣля 4. *Всего—4 раза.*

27. Недоросль. Комедія въ 5 д., соч. *Фонвизина.*
Исполнена: 1909 г.—октября 25; ноября 8, 15. 1910 г.—февраля 21; марта 28. *Всего—5 разъ.*

*28. Обыватели. Комедія въ 4 д., соч. *В. А. Рышкова.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 1, 2, 8, 11, 15, 18, 28. 1910 г.—января 4, 8, 11, 15, 18, 22, 25, 29; февраля 5, 8, 12, 15, 26, марта 13, 16, 29; апрѣля 4, 25. *Всего—25 разъ.*

*29. Пастушка-герцогиня. Комедія въ 4 д., соч. *Лопе де Вега.* Вольный переводъ *А. Бѣжецкаго.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 4, 9, 11, 18, 29. 1910 г.—января 4, 27; февраля 14, 24. *Всего—9 разъ.*

*30. Передъ зарею. Картины старыхъ дней, въ 4 д., соч. *П. П. Гнѣдича.*
Исполнены: 1910 г.—января 28, 30; февраля 2, 9, 11, 16, 20, 25; марта 11, 17; апрѣля 1, 5. *Всего—12 разъ.*

31. Плоды просвѣщенія. Комедія въ 4 д., соч. *гр. Л. Н. Толстого.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 3, 17, декабря 13. 1910 г.—января 3, 17. *Всего—5 разъ.*

32. Поздняя любовь. Сцены изъ жизни захолустья въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнены: 1909 г.—сентября 25; октября 28. *Всего—2 раза.*

33. Послѣдняя жертва. 1, 2, 4 и 5 дѣйствія ком., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнены: 1909 г.—сентября 20; октября 26. 1910 г.—февраля 22. *Всего—3 раза.*

34. Равенскій боецъ. Трагедія въ 5 д. *Фр. Гольма.* Переводъ *В. К—аго.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 6, 13, 18, 27; декабря 28, 30. 1910 г.—января 20; февраля 17. *Всего—8 разъ.*

35. Разбойники. Драма въ 5 д., 10 карт., соч. *Фр. Шиллера.* Переводъ *М. Достовскаго.*
Исполнена: 1910 г. — апрѣля 21, 24. *Всего—2 раза.*

36. Ревизоръ. Ориг. ком. въ 5 д., соч. *Н. В. Гоголя.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 5; октября 18; ноября 22; декабря 6, 20, 26. 1910 г.—февраля 25. *Всего—7 разъ.*

37. Свадьба Кречинскаго. Ориг. ком. въ 3 д., соч. *А. В. Сухово-Кобылина.*
Исполнена: 1909 г.—октября 5, 16. 1910 г.—февраля 3; марта 8; апрѣля 6. *Всего—5 разъ.*

38. Свои люди сочтемся. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—октября 11; ноября 1, 29. 1910 г.—января 31. *Всего—4 раза.*

*39. Свѣтлая личность. Комедія въ 4 д., соч. *Евт. Павл. Карпова.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 19, 27. 1910 г.—января 2, 7, 9, 12, 14, 19, 21, 26; февраля 10, 13, 18, 28; марта 14, 28. *Всего—16 разъ.*

40. Сердце не камень. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 1 *Всего—1 разъ.*

41. Сполохи (жизнь достанетъ). Пьеса въ 4 д., соч. *Вл. А. Тихонова.*
Исполнена: 1909 г. — октября 1; декабря 14. 1910 г.—января 3. *Всего—3 раза.*

42. Старый Гейдельбергъ. Драма въ 5 д., соч. *Мейеръ-Фёрстера,* переводъ съ нѣмецкаго *Ѳ. Н. Латернера.*
Исполнена: 1909 г.—августа 31; сентября 8, 27; октября 8, 14; ноября 3; декабря 5, 17, 27; 1910 г.—февраля 28. *Всего—10 разъ.*

*43. Тихая пристань. Пьеса въ 4 д., гр. *С. П. Зубова.*
Исполнена: 1909 г.—октября 2, 6, 9; ноября 1, 12, 29. *Всего—6 разъ.*

44. Трагикъ по неволѣ. Шутка въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 25; октября 3, 24, 28; декабря 28. 1910 г.—января 11, 15, 18, 22, 25, 29; февраля 5, 8, 12. *Всего—14 разъ.*

45. Трудовой день. Комедія въ 1 д., соч. *И. А. Гриневской.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 6, 28. 1910 г.—января 6; февраля 6; апрѣля 23. *Всего—5 разъ.*

46. Уріэль Акоста. Трагедія въ 5 д. 6 карт., соч. *К. Гуцкова,* переводъ *П. И. Вейнберга.*
Исполнена: 1910 г.—января 15, 18, 22, 25, 29; февраля 5, 8, 15, 27; марта 14. *Всего—10 разъ.*

47. Утро дѣлового человѣка. Сцена въ 1 д., соч. *Н. В. Гоголя.*
Исполнена: 1910 г.—февраля 2. *Всего—1 разъ.*

48. Холопы. Пять картинъ изъ семейной хроники князей Плавутиныхъ-Плавунцовыхъ, соч. *П. П. Гнѣдича.*
Исполнены: 1909 г. — ноября 17; декабря 4. 1910 г. — февраля 24 (1 е д.); апрѣля 2, 22. *Всего—5 разъ.*

*49. Шутъ Тантрисъ. Драма въ 5 д. *Эрнста Харта.* Переводъ съ нѣмецкаго *П. П. Потемкина.*
Исполнена: 1910 г.—марта 9, 12, 15, 18, 31; апрѣля 3, 7, 20. *Всего—8 разъ.*

*50. Эринніи. Античн. тр. въ 2 частяхъ, въ стихахъ *Леконтъ де Лиля.* Переводъ *О. Н. Чюминой.* Музыка *П. П. Шенка.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 25; октября 2, 9, 16; декабря 2. *Всего—5 разъ.*

Русская опера.

1. Аида. Опера въ 4 д. и 7 карт., музыка *Верди.*
Исполнена: 1909 г. — сентября 3, 6, 16, 20; 1910 г.—января 14; апрѣля 22. *Всего—6 разъ.*

*2. Анджело. Опера въ 4 д. (5 картинахъ), музыка *Ц. А. Кюи.*
Исполнена: 1910 г.—января 11, 18, 24, 31; февраля 3. *Всего—5 разъ.*

3. Валкирія. (Первый день изъ трилогіи «Кольцо Нибелунга»). Музыкальная драма въ 3 д., соч. *Рихарда Вагнера*. Переводъ г. *Тюменева*.

Исполнена: 1909 г.—октября 2, 12; ноября 3; декабря 9. 1910 г.—января 7; февраля 18; марта 14, 15, 17. *Всего—9 разъ*.

4. Гибель боговъ. Послѣдняя часть «Кольца Нибелунга», въ 3 д., съ прологомъ, музыка *Рихарда Вагнера*.

Исполнена: 1910 г. — апрѣля 4, 7, 9. *Всего—3 раза*.

5. Демонъ. Опера въ 4 д. съ прологомъ, музыка *А. Г. Рубинштейна*, либретто по Лермонтову.

Исполнена: 1909 г.—сентября 10. 1910 г.—января 3. *Всего—2 раза*.

6. Дубровскій. Опера въ 4 д. и 5 карт., музыка *Э. Ф. Направника*. Сюжетъ заимствованъ изъ повѣсти А. С. Пушкина, либретто *М. Чайковскаго*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 8, 17; октября 11, 26. 1910 г.—февраля 25. *Всего—5 разъ*.

7. Евгеній Онѣгинъ. Лирическія сцены въ 3 д. и 7 карт., музыка *П. И. Чайковскаго*, либретто по Пушкину.

Исполнены: 1909 г.—августа 31; октября 19; декабря 3, 30. 1910 г,—января 12, 28; февраля 5, 9, 17, 24; марта 29; апрѣля 20. *Всего—12 разъ*.

8. Жизнь за Царя. Опера въ 4 д., съ эпилогомъ, музыка *М. И. Глинки*, слова барона *Розена*.

Исполнена: 1909 г.—августа 30; сентября 27; декабря 6, 26. 1910 г. — апрѣля 24. *Всего — 5 разъ*.

9. Зигфридъ. Музыкальная драма въ 3 д. *Рихарда Вагнера*.

Исполнена: 1910 г.—марта 28, 30; апрѣля 1. *Всего—3 раза*.

10. Золото Рейна. Прологъ къ трилогіи «Кольцо Нибелунга», въ 2 актахъ и 4 картинахъ. Музыка *Рихарда Вагнера*.

Исполнена: 1910 г.—марта 8, 10, 12. *Всего—3 раза*.

11. Карменъ. Лирическая драма въ 4 д., музыка *Жоржа Бизэ*. Слова *Мельяка и Галеви*.

Исполнена: 1909 г.—ноября 6. 1910 г.—января 2, 10, 17, 22; февраля 16. *Всего—6 разъ*.

12. Князь Игорь. Опера въ 4 д. съ прологомъ. Текстъ и музыка *А. П. Бородина*. (Содержаніе заимствовано изъ «Слова о полку Игоревѣ»). Опера закончена по смерти композитора *Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ* и *А. К. Глазуновымъ*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 22, 24, 28; октября 4, 7, 9, 15, 25, 27, ноября 14; декабря 14. 1910 г.—января 1, 6, 19, 25; февраля 12; апрѣля 23. *Всего—17 разъ*.

13. Корделія (Месть). Опера въ 4 д., музыка *Н. Ѳ. Соловьева*.

Исполнена: 1909 г.—ноября 13, 18, 22, 26, 29; декабря 15. *Всего—6 разъ*.

14. Лакмэ. Опера въ 3 д., музыка *Лео Делиба*. Текстъ *Л. Гондинэ и Ф. Желле*. Переводъ *Е. Н. Клетновой*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 11, 15, 21; октября 8; ноября 1. *Всего—5 разъ*.

15. Лоэнгринъ. Романтическая опера въ 3 д., музыка и либретто *Рихарда Вагнера*. Текстъ переведенъ *К. Званцовымъ*.

Исполнена: 1909 г.—ноября 27. 1910 г.—февраля 13 (спектакль литер. фонда), 15. *Всего—3 раза*.

16. Манонъ. Опера въ 5 д., музыка *Массенэ*. Либретто *Генриха Мельяка и Филиппа Жиля*. Переводъ г. *Спасскаго*.

Исполнена: 1909 г. — октября 16, 21, 23, 29; ноября 2, 15; декабря 10. *Всего—7 разъ*.

*17. Миранда. (Послѣдняя борьба) лирич. опера-драма въ 3 д. Музыка *Н. М. Казанли*.

Исполнена: 1910 г. — февраля 23, 26. *Всего—2 раза*.

18. Пиковая дама. Опера въ 3 д. и 7 карт. (на сюжетъ А. С. Пушкина), музыка *П. И. Чайковскаго*. Текстъ *М. Чайковскаго*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 1; октября 18; декабря 28. 1910 г.—января 4, 21; февраля 8; марта 9. *Всего—7 разъ*.

19. Риголетто. Опера въ 4 д., музыка *Верди*. Переводъ *Г. А. Лишина*.

Исполнена. 1909 г.—октября 6; ноября 4, 12, 16; декабря 17, 27. *Всего—6 разъ*.

20. Ромео и Джульетта, Опера въ 5 д., музыка *Ш. Гуно*. Переводъ *Н. Спасскаго*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 23; октября 1, 13; декабря 29. 1910 г. — февраля 2, 19. *Всего—6 разъ*.

21. Русалка. Опера въ 4 д. и 7 карт., музыка *А. С. Даргомыжскаго.* Сюжетъ заимствованъ изъ поэмы А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многихъ стиховъ.
Исполнена: 1909 г. — декабря 13, 16. *Всего—2 раза.*

22. Русланъ и Людмила. Фантастическая опера въ 5 д., музыка *М. И. Глинки,* либретто изъ поэмы А. С. Пушкина.
Исполнена: 1909 г.—сентября 4, 9; ноября 9. 1910 г.—февраля 21, 28. *Всего -5 разъ.*

23. Снѣгурочка. Опера въ 4 д., съ прологомъ, музыка *Н. А. Римскаго - Корсакова.* Либретто по пьесѣ *А. Н. Островскаго* «Снѣгурочка».
Исполнена: 1910 г.—января 29; февраля 4, 7 14, 22. *Всего—5 разъ.*

24. Тангейзеръ. Музыкальная драма въ 3 д. Слова и музыка *Рихарда Вагнера.* Переводъ *К. Званцова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 25; октября 5, 22. 1910 г. января 26. *Всего—4 раза.*

25. Травіата. Опера въ 4 д., музыка *Верди.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 18, 29; октября 31; ноября 8, 23; декабря 31. 1910 г.—февраля 11. *Всего—7 разъ.*

*26. Тристанъ и Изольда. Музыкальная драма въ 3 д., музыка *Рихарда Вагнера.* Переводъ *Коломейцова.*
Исполнена: 1909 г. октября 30; ноября 5, 10, 17; декабря 1. 1910 г.—января 15 (Патр. О-во), 20. *Всего—6 разъ.*

27. Фаустъ. Опера въ 4 д. и 7 карт., музыка *Ш. Гуно.* Переводъ *П. Калашникова.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 19; декабря 2, 8. 1910 г.—января 8; февраля 27. *Всего—5 разъ.*

28. Юдиѳь. Опера въ 5 д., слова и музыка *А. Н. Сѣрова.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 24, 30; декабря 4, 11, 20. *Всего—5 разъ.*

Балетъ.

1. Баядерка. Балетъ въ 4 д. и 6 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Маріуса Петипа.* Музыка г. *Минкуса.*
Исполненъ: 1909 г. — ноября 15; декабря 20. 1910 г.—февраля 10, 25. *Всего—4 раза.*

2. Времена года. Аллегорическій балетъ въ 1 актѣ, соч. *М. Петипа.* Музыка *А. К. Глазунова.*
Исполненъ: 1909 г.—ноября 8, 22. *Всего—2 раза.*

3. Донъ-Кихотъ Ламанчскій. Балетъ въ 4 д. и 7 карт., съ прологомъ, на сюжетъ романа *Сервантеса.* Музыка соч. *Минкуса* и другихъ авторовъ.
Исполненъ: 1909 г. — сентября 20; ноября 1; апрѣля 5. *Всего—3 раза.*

4. Дочь фараона. Балетъ въ 4 д. и 9 карт., съ прологомъ и эпилогомъ, соч. гг. *Сенъ-Жоржа* и *М. Петипа.* Музыка *Ц. Пуни.*
Исполненъ: 1910 г.—января 17. *Всего—1 разъ.*

5. Египетскія ночи. Балетъ въ 1 д., музыка *А. Аренскаго.*
Исполненъ; 1909 г. — декабря 18. 1910 г.—января 13. *Всего—2 раза.*

6. Жизель. Фантастическій балетъ въ 2 д., соч. *С. Жоржа, Т. Готье* и *Коралли,* музыка *Адольфа Адама.*
Исполненъ: 1910 г.—января 13. *Всего—1 разъ.*

7. Испытаніе Дамиса. Балетъ въ 1 д., соч. балетмейстера *Маріуса Петипа,* музыка *А. К. Глазунова.*
Исполненъ: 1909 г.—ноября 8, 22. *Всего—2 раза.*

8. Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица. Волшебный балетъ въ 4 д. и 8 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Сенъ-Леона.* Сюжетъ заимствованъ изъ русской сказки «Коненъ-горбунокъ» *П. Ершова,* музыка *Ц. Пуни.*
Исполненъ: 1909 г.—октября 4. 1910 г.—февраля 27; апрѣля 2, 21 (2 карт. 2 д.). *Всего—4 раза.*

9. Корсаръ. Балетъ въ 4 д., соч. *Сенъ-Жоржа* и *Мазилье* (сюжетъ взятъ изъ поэмы лорда Байрона), музыка соч. *Адама* и *Ц. Пуни.*
Исполненъ: 1909 г. — сентября 30. 1910 г. — марта 16. *Всего—2 раза:*

10. Лебединое озеро. Фантастическій балатъ въ 3 д., 4 карт., музыка *П. И. Чайковскаго.*
Исполненъ: 1909 г. — сентября 6; октября 14; ноября 11. 1910 г. — января 24; апрѣля 21. *Всего—5 разъ.*

11. Павильонъ Армиды. Балетъ пантомима въ 3 карт., соч. *Александра Бенуа,* музыка *Н. Н. Черепнина.*
Исполненъ: 1910 г.—марта 11, 13; апрѣля 8. *Всего—3 раза.*

12. Пахита. Балетъ въ 3 д., соч. *Фуше* и *Мазилье,* музыка *Дельдевеза,* нѣкоторые нумера *Минкуса.*
Исполненъ: 1909 г. — сентября 27; декабря 6. 1910 . —марта 31. *Всего—3 раза.*

13. Раймонда. Балетъ въ 3 д. (4 карт.), соч. г-жи *Л. Пашковой.* Сюжетъ заимствованъ изъ рыцарской легенды, музыка *А. К. Глазунова.*
Исполненъ: 1909 г.—сентября 12. 1910 г.—января 27. *Всего—2 раза.*

14. Ручей. Балетъ въ 3 д., 4 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Нюитера* и *Сенъ-Леона,* музыка *Минкуса* и *Леона Делиба.*
Исполненъ: 1909 г.—октября 25. 1910 г.—января 10. *Всего—2 раза.*

15. Спящая красавица. Балетъ-феерія въ 3 д., съ прологомъ. Содержаніе заимствовано изъ сказокъ Перро, музыка *П. И. Чайковскаго.*
Исполненъ: 1909 г.—сентября 2; октября 28; декабря 27, 29. 1910 г — февраля 26. *Всего — 5 разъ.*

*16. Талисманъ. Фантастич. балетъ въ 3 д. Программа соч. *К. Тарновскаго* и *М. Петипа,* музыка *Р. Дриго.*
Исполненъ: 1909 г.—ноября 29. 1910 г.—января 3, 31; февраля 21; апрѣля 25. *Всего—5 разъ.*

17. Тщетная предосторожность. Комическій балетъ въ 3 д., соч. *Доберваля,* музыка *Г. Гертеля.*
Исполненъ: 1909 г. — октября 18; ноября 25. *Всего—2 раза.*

18. Фея куколъ. Балетъ въ 1 д. и 2 карт. Сюжетъ гг. *Асрейтера* и *Гауль,* музыка *І. Байера.*
Исполненъ: 1909 г.—ноября 8, 22; декабря 26, 28. *Всего—4 раза.*

19. Царь Кандавлъ. Балетъ въ 4 д. и 6 карт., соч. *Сенъ-Жоржа* и *М. Петипа.*
Исполненъ: 1909 г.—октября 11. 1910 г.—февраля 14. *Всего—2 раза.*

20. Шопеніана. Сюита изъ произведеній *Ф. Шопена.* Оркестровка *М. Келера.*
Исполненъ: 1910 г.—марта 11, 13; апрѣля 8. *Всего—3 раза.*

21. Щелкунчикъ. Балетъ-феерія въ 2 д. (3 карт.). Программа составлена *М. Петипа.* Сюжетъ заимствованъ изъ сказокъ *Э. Гофмана.* Музыка *П. И. Чайковскаго.*
Исполненъ: 1909 г.—декабря 13, 26, 28. *Всего—3 раза.*

22, Эвника. Балетъ въ 2 д. Программа соч. *А. В. Щербачева* и гр. *И. В. Стенбокъ-Фермора,* музыка *А. В. Щербачева.*
Исполненъ: 1910 г.—марта 11, 13; апрѣля 8. *Всего—3 раза.*

23. Эсмеральда. Балетъ въ 4 д. и 5 карт., соч. *Ю. Перро,* музыка *Ц. Пуни.*
Исполненъ: 1910 г. — февраля 7, 24. *Всего — 2 раза.*

Французская драма.

*1. L'âne de Buridan. Comédie nouvelle en 3 actes de *m-rs Bobert* de *Flers* et *G. de Caillavet.*
Исполнена: 1910 г.—января 16, 17, 19, 21; февраля 3, 25. *Всего—6 разъ.*

*2. L'auberge rouge. Drame en 2 actes de *m-r Serge Basset,* d'après *Balzac.*
Исполнена: 1909 г. — ноября 21, 22, 24, 26. *Всего—4 раза.*

*3. L'autre. Pièce nouvelle en 3 actes de *m-rs Paul* et *Victor Marguerite.*
Исполнена: 1909 г. — октября 10, 11, 13, 15. *Всего—4 раза.*

*4. Le bon numéro. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r André Barde.*
Исполнена: 1909 г.—октября 31; ноября 1, 3, 5. *Всего—4 раза.*

*5. Le chant du cygne. Comédie nouvelle en 3 actes de *m-rs Georges Duval* et *Xavier Boux.*
Исполнена: 1910 г. — февраля 27, 28. *Всего—2 раза.*

*6. Le chauffeur. Comédie nouvelle de *m-r Max Maurey.*
Исполнена: 1909 г.- октября 3, 4, 6, 8. *Всего—4 раза.*

*7. Connais-toi. Pièce nouvelle en 3 actes de *m-r Paul Hervien.*
Исполнена: 1909 г. — октября 24, 25, 27, 29. *Всего—4 раза.*

8. Le contrôleur des wagons-lits. Comédie en 3 actes de *m-r Alexandre Bisson.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 26, 27, 29; октября 1. *Всего—4 раза.*

*9, Le convive. Comédie en 1 acte de *m-r Henri Pagat.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 28, 29; декабря 1, 3, 16. 1910 г.—января 1. *Всего—6 разъ.*

10. Les demi-vierges. Comédie en 3 actes de *m-r Marcel Prévost.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 7, 8, 10, 12, 19, 25. *Всего—6 разъ.*

*11. Le duel. Pièce an 3 actes de *m-r Henri Lavedan.*
Исполнена: 1910 г.—января 23, 24, 26, 28; февраля 10, 23. *Всего—6 разъ.*

12. L'été de la St. Martin. Comédie en 1 acte de *m-rs Henry Meilhac* et *Ludovic Halévy.*
Неполнена: 1910 г.—января 2, 3, 6, 7. *Всего—4 раза.*

*13. Family-hôtel. Vaudeville nouveau en 3 actes de *m-rs Paul Gavault, Eugène Héros* et *Eugène Millou.*
Исполненъ: 1910 г.—января 2, 3, 6, 7. *Всего—4 раза.*

*14. La femme de César. Comédie en 1 acte de *m-rs Alfred Delilia* et *Serge Basset.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 26, 27, 29. *Всего—3 раза.*

15. La femme nue. Pièce en 4 actes de *m-r Henry Bataille.*
Исполнена: 1910 г.—февраля 7, 9, 11. *Всего—3 раза.*

*16. Gréluchon. Comédie nouvelle en 4 actes de *m-r Maurice Sergine.*
Исполнена: 1910 г.—января 9, 10, 12, 14. *Всего—4 раза.*

*17. Les jumeaux de Brighton. Comédie nouvelle en 3 actes de *m-r Tristan Bernard.*
Исполнена: 1909 г. — октября 10, 11, 13, 15. *Всего—4 раза.*

*18. La maîtresse de piano. Pièce nouvelle en 5 actes, précédés d'un prologue de *m-rs Félix Duquesnel* et *André Barde.*
Исполнена: 1910 г.—января 30, 31; февраля 2, 4, 24. *Всего—5 разъ.*

*19. Les miettes. Pièce nouvelle en 2 actes de *m-r Edouard Sée.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 26, 27, 29; октября 1. *Всего—4 раза.*

20. Le monde où l'on s'amuse. Comédie en 1 acte de *m-r Edouard Pailleron.*
Исполнена: 1910 г. — февраля 27, 28. *Всего—2 раза.*

*21. Le nouveau jeu. Pièce en 5 actes et 7 tableaux de *m-r Henri Lavedan.*
Исполнена: 1910 г. — февраля 13, 14, 16, 18. *Всего—4 раза.*

*22. L'oiseau blessé. Comédie nouvelle en 4 actes de *m-r Alfred Capus.*
Исполнена: 1909 г.—октября 31; ноября 1, 3, 5. *Всего —4 раза.*

23. Le paradis. Comédie en 3 actes de *m-rs Maurice Hennequin, Paul Bilhand* et *Albert Barré.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 19, 20, 30 *Всего—3 раза.*

*24. La poudre aux yeux. Comédie en 2 actes de *m-rs Eugène Labiche* et *Edonard Martin.*
Исполнена: 1909 г. — октября 24, 25, 27, 29. *Всего—4 раза.*

*25. La rafale. Pièce en 3 actes par *m-r Henry Bernstein.*
Исполнена: 1909 г.—октября 3, 4, 6, 8; ноября 16. *Всего—5 разъ.*

*26. La rampe. Pièce nouvelle en 4 actes par *m-r Henri* de *Rothschild.*
Исполнена: 1909 г. — декабря 12, 13, 15. 17. 1910 г.—января 8. *Всего—5 разъ.*

*27. La recommandation. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Max Maurey.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 7, 8, 10, 12, 19, 25. *Всего—6 разъ.*

*28. Le refuge. Pièce nouvelle en 3 actes de *m-r Dario Niccodémi.*
Исполнена: 1909 г. — ноября 21, 22, 24, 26. *Всего—4 раза.*

29. Sapho. Pièce en 5 actes de *m-rs Alphonse Daudet* et *Adolphe Bélot.*
Исполнена: 1910 г. — февраля 20, 21, 24, 26. *Всего—4 раза.*

*30. Le scandale. Pièce nouvelle en 4 actes de *m-r Henry Bataille.*
Исполнена: 1909 г. — декабря 26, 27, 29, 31. *Всего—4 раза.*

*31. Le stradivarius. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Max Maurey.*
Исполнена: 1910 г.—января 9, 10, 12, 14. *Всего—4 раза.*

*32. Le sursis. Vaudeville en 3 actes de *m-rs André Sylvane* et *Jean Gascogne.*
Исполнена: 1910 г.—28 октября. *Всего—1 разъ.*

33. Tartuffe. Comédie en 5 actes, en vers de *Molière.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 14. *Всего—1 разъ.*

*34. Théodore et C-ie. Vaudeville nouveau en 3 actes de *m-r Nancy* et *Armont.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 28, 29; декабря 1, 3, 16. 1910 г.—января 1. *Всего—6 разъ*

*35. Les vacances d'Antoinette. Comédie nouvelle en 1 acte de *m-r Edouard Noël.*
Исполнена: 1909 г. — декабря 12, 13, 15, 17. 1910 г.—января 8. *Всего—5 разъ.*

*36. Les vainqueurs. Pièce nouvelle en 4 actes de *m-r Emile Faber.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 14, 15, 17. *Всего—3 раза.*

*37. La veille du bonheur. Comedie nouvelle en 1 acte de *m-rs François* de *Nion* et *Georges* de *Buysieulx.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 19, 20, 30. 1910 г.—января 23, 24, 26, 28; февраля 10, 23. *Всего—9 разъ.*

*38. Venez, je m'ennuil. Comédie en 1 acte de *m-r Charles Monselet.*
Исполнена; 1909 г. — октября 24, 25, 27, 29; ноября 14, 15, 17. *Всего—7 разъ.*

*39. Vers l'amour. Pièce en 5 actes de *m-e Léon Gandillot.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 5, 6, 8, 10. *Всего—4 раза.*

*40. Une visite de noces. Comédie en 1 acte *d'Alexandre Dumas,* fils.
Исполнена: 1910 г. января 16, 17, 19, 21; февраля 3, 25. *Всего—6 разъ.*

41. Zaza. Pièce en 5 actes de *m-rs Pierre Berton* et *Charles Simon.*
Исполнена: 1909 г. — октября 17, 18, 21, 22; ноября 4. *Всего—5 разъ.*

МОСКВА.

Русская драма.

*1. Безумный день или Женитьба Фигаро. Комедія въ 5 д., соч. *Бомарше*, переводъ *П.* и *Х.*
Исполнена: 1910 г.—февраля 18, 19, 20, 22, 24, 26, 28; марта 8, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 29; апрѣля 2, 6, 20. *Всего—18 разъ.*

2. Безъ вины виноватые. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 6, 27; октября 4, 25; декабря 26. 1910 г. — апрѣля 25. *Всего—6 разъ.*

*3. Болотные огни. Пьеса въ 4 д. *П. П. Гнѣдича.*
Исполнена: 1910 г.—января 18, 20, 22, 26, 28, 30; февраля 3, 6, 8, 12, 16, 25; марта 12; апрѣля 4. *Всего—14 разъ.*

4. Бѣдная невѣста. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—октября 29, 31; ноября 6, 12, 14, 18, 29; декабря 6, 27. 1910 г.—января 1, 17; февраля 2, 28; апрѣля 22. *Всего—14 разъ.*

5. Вожди. Пять эпизодовъ изъ жизни, соч. князя *А. И. Сумбатова.*
Исполнены: 1909 г. — сентября 4, 26. *Всего—2 раза.*

6. Въ старые годы. Драма въ 5 д., соч. *И. В. Шпажинскаго.*
Исполнена: 1910 г.—января 13, 15, 19, 23, 27; февраля 4, 9, 21, 27; марта 28. *Всего—10 разъ.*

*7. Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій. Драматич. хроника въ 2 частяхъ, соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—августа 31; сентября 2, 8, 10. 16. 18, 21, 24; октября 3, 6, 9, 28; ноября 3, 9, 11, 22; декабря 10, 28. 1910 г.—января 4, 24, 31; февраля 27; марта 16. *Всего—23 раза.*

8. Доходное мѣсто. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—октября 17; ноября 1; декабря 13. *Всего—3 раза.*

9. Жены. Драма въ 4 д., соч. *Д. Айзмана.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 28, 30; октября 2, 5, 7, 10, 18, 22; ноября 1, 21, 29; декабря 14, 27. *Всего—13 разъ.*

*10. Идеальный мужъ. Пьеса въ 4 д., соч. *Оскара Уайльда,* переводъ съ англійскаго *М. Ликіардопуло.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 3, 5, 9, 11, 15, 17, 19, 22, 25, 29; октября 4, 8, 12, 21, 27; ноября 8, 22, 26; декабря 13, 29. 1910 г.—января 10; февраля 7, 21; марта 28. *Всего—24 раза.*

11. Казенная квартира. Комедія въ 4 д., соч. *В. А. Рышкова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 1, 20; октября 13. *Всего—3 раза.*

*12. Литература. Комедія въ 1 д., соч. *А. Шницлера,* переводъ *И. Х.*
Исполнена: 1909 г.—октября 18, 22; ноября 1, 5, 7, 10, 17; декабря 12, 14, 18, 30. 1910 г.—января 8, 14; февраля 5. *Всего—14 разъ.*

13. Лѣсъ. Комедія въ 5 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 30. 1910 г.—января 10. *Всего—2 раза.*

14. Невольницы. Комедія въ 4 д., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—октября 15, 25; декабря 31. 1910 г.—января 24. *Всего—4 раза.*

15. Не въ свои сани не садись. Комедія въ 3 д. и 4 карт., соч. *А. Н. Островскаго.*
Исполнена: 1909 г.—декабря 15. *Всего—1 разъ.*

16. Отелло (Венеціанскій мавръ). Трагедія въ 5 д., соч. *В. Шекспира.* Переводъ *П. И. Вейнберга.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 8, 15, 19. 1910 г.—января 3; февраля 7. *Всего—5 разъ.*

*17. Очагъ. Комедія въ 3 д., соч. *Октава Мирбо,* переводъ *З. Венгеровой* и *В. Бинтока.*
Исполнена: 1910 г.—марта 30; апрѣля 1, 3, 5, 7, 21, 23. *Всего—7 разъ.*

18. Предложеніе. Шутка въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова.*
Исполнена: 1909 г.—сентября 28, 30; октября 2, 5, 7, 10; ноября 14, 21, 29; декабря 15, 27. *Всего—11 разъ.*

19. Привидѣнія. Семейная драма въ 3 д., соч. *Генриха Ибсена,* переводъ съ датскаго *А.* и *П. Ганзенъ.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 5, 7, 10, 14, 17, 24, 27; декабря 2, 12. 18, 30. 1910 г.—января 8, 14; февраля 5; марта 18; апрѣля 9. *Всего--16 разъ.*

*20. Путаница или 1840 годъ. Шутка въ 1 д., съ прологомъ, соч. *Юрія Бѣляева.*
Исполнена: 1910 г.—марта 18, 30; апрѣля 1, 3, 5, 7, 9, 21, 23. *Всего—9 разъ.*

21. Ревизоръ. Оригинальная комедія въ 5 д., соч. *Н. В. Гоголя.*
Исполнена: 1909 г. — августа 30; октября 18; ноября 15; декабря 6. 1910 г.—февраля 24; апрѣля 4. *Всего—6 разъ.*

22. Сполохи (Жизнь достанетъ). Пьеса въ 4 д., соч. *Вл. А. Тихонова.*
Исполнена: 1909 г. — октября 11. 1910 г.—января 6. *Всего—2 раза.*

*23. Старый обрядъ. Драма въ 4 д., соч. *А. Н. Будищева.*
Исполнена: 1910 г.—февраля 11, 13, 15, 17, 23; марта 14. *Всего—6 разъ.*

24. Холопы. Пять картинъ изъ семейной хроники князей Плавутиныхъ-Плавунцовыхъ, соч. *П. П. Гнѣдича.*
Исполнены: 1909 г.—сентября 12, 23; октября 1, 11. 1910 г.—января 2, 17; февраля 14. *Всего—7 разъ.*

*25. Царь природы. Комедія въ 4 д., соч. *Евгенія Чирикова.*
Исполнена: 1909 г.—ноября 30; декабря 3, 5 9, 11, 17, 19, 21, 28, 31. 1910 г.—января 7, 12, 16, 31; февраля 14, 26. *Всего—16 разъ.*

*26. Цезарь и Клеопатра. Историческая комедія въ 5 д. и 8 карт., соч. *Бернара Шоу*, переводъ *Н. Эфроса*.

Исполнена: 1909 г.—октября 14, 16, 19, 23, 24, 26, 30; ноября 2, 4, 13, 16, 23, 25, 28; декабря 1, 4, 8, 16, 22, 29. 1910 г.—января 9, 11, 21, 25, 29; февраля 10, 25; марта 10, 31; апрѣля 8, 24. *Всего—31 разъ.*

27. Юбилей. Шутка въ 1 д., соч. *Ант. П. Чехова*.

Исполнена: 1909 г.—ноября 30; декабря 3, 5. *Всего—3 раза.*

Русская опера.

1. Аида. Опера въ 4 д. и 7 карт. Музыка *Дж. Верди*.

Исполнена: 1909 г.—августа 31; октября 18; декабря 4, 8, 10, 14. *Всего—6 разъ.*

2. Борисъ Годуновъ. Опера въ 4 д., съ прологомъ. Либретто по Пушкину и Карамзину. Музыка *М. П. Мусоргскаго*, въ новой редакціи *Н. А. Римскаго-Корсакова*.

Исполнена: 1909 г.—октября 16, 22, 27; ноября 9, 13. *Всего—5 разъ.*

3. Валкирія (Первый день изъ трилогіи «Кольцо Нибелунга»). Музыкальная драма въ 3 д., *Рихарда Вагнера*.

Исполнена: 1910 г.—марта 12. *Всего—1 разъ.*

4. Вертеръ. Опера въ 3 д. Музыка *Ж. Массенэ*.

Исполнена: 1909 г.—октября 15; ноября 10, 23, 29; декабря 18. 1910 г.—января 3, 6; февраля 7, 24. *Всего—9 разъ.*

5. Демонъ. Опера въ 4 д. съ прологомъ. Музыка *А. Г. Рубинштейна*.

Исполнена: 1909 г. — сентября 3, 15, 25, 28. 1910 г.—февраля 18, 22; апрѣля 22. *Всего — 6 разъ.*

6. Евгеній Онѣгинъ. Лирическія сцены въ 3 д. и 7 карт. Музыка *П. И. Чайковскаго*. Слова изъ поэмы А. С. Пушкина.

Исполнена: 1909 г.—сентября 11, 17, 21; октября 13, 29; ноября 8, 15; декабря 13, 28. 1910 г.—февраля 4, 15; марта 9; апрѣля 25. *Всего—12 разъ.*

7. Жизнь за Царя. Большая опера въ 4 д., съ эпилогомъ. Музыка *М. И. Глинки*. Слова барона *Розена*.

Исполнена: 1909 г.—августа 30; сентября 29; октября 5, 21; ноября 12, 14, 27; декабря 6. 1910 г.—февраля 9; апрѣля 23. *Всего—10 разъ.*

8. Зимняя сказка. Опера въ 3 д. Музыка *Гольдмарка*. Либретто по Шекспиру *Вилльнера*. Переводъ *П. П. Мельникова*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 12, 18; декабря 3. 1910 г.—января 11; февраля 23. *Всего—5 разъ.*

*9. Золотой пѣтушокъ. Небылица въ лицахъ, въ 3 д. Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова*. Слова *В. Бѣльскаго* (по Пушкину).

Исполнена: 1909 г.—ноября 6, 16, 19; декабря 1, 11, 15, 17, 30. 1910 г.—января 9; февраля 25. *Всего—10 разъ.*

10. Искатели жемчуга. Опера въ 3 д. (4 карт.). Музыка *Ж. Бизе*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 6, 23; октября 28; марта 15. *Всего—4 раза.*

*11. Кавказскій плѣнникъ. Опера въ 3 д. (Либретто по А. Пушкину). Музыка *Ц. Кюи*.

Исполнена: 1909 г.—декабря 16, 21, 31. 1910 г.—января 8, 12, 14, 31; февраля 28. *Всего—8 разъ.*

12. Карменъ. Лирическая драма въ 4 д. Слова *Мельяка и Галеви*. Музыка *Ж. Бизе*. Переводъ *М. Горчаковой*.

Исполнена: 1909 г. — сентября 20; октября 4; ноября 1, 2, 17, 26. 1910 г.—января 15, 24. *Всего—8 разъ.*

13. Князь Игорь. Опера въ 3 д. съ прологомъ. Текстъ и музыка *А. П. Бородина*. (Содержаніе заимствовано изъ «Слова о полку Игоревѣ»). Опера закончена по смерти композитора *Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ*.

Исполнена: 1909 г.—сентября 1, 8, 24; октября 2, 7, 19; ноября 11; декабря 29. *Всего—8 разъ.*

14. Лакмэ. Опера въ 3 д. Музыка *Лео Делиба*. Текстъ *Л. Гондинэ и Ф. Жилле*. Переводъ *Е. Клетновой*.

Исполнена: 1910 г.—февраля 19; марта 8, 11, 19; апрѣля 3, 6. *Всего—6 разъ.*

15. Лоэнгринъ. Музыкальная драма въ 3 д. *Рихарда Вагнера.* Перев. *К. Званцова.*

Исполнена: 1909 г.—ноября 3. 1910 г.—января 27; февраля 5, 8, 11, 16. *Всего—6 разъ.*

16. Майская ночь. Опера въ 3 д. изъ повѣсти Н. В. Гоголя. Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*

Исполнена: 1909 г.—сентября 4, 9, 19; октября 3, 6, 8, 23, 26; ноября 5, 22; декабря 27.1910 г.—января 10; февраля 21. *Всего—13 разъ.*

17. Мефистофель. Опера въ 4 д. (6 картинъ), съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка и либретто *Арриго Бойто.* Переводъ *Е. Клетновой* и *К. Спасскаго.*

Исполнена: 1909 г.—октября 10. *Всего—1 разъ.*

18. Неронъ. Опера въ 4 д. (6 карт.) Музыка *А. Г. Рубинштейна.*

Исполнена: 1910 г.—января 18, 22, 28; февраля 2. *Всего—4 раза.*

19. Пиковая дама. Опера въ 3 д. и 7 карт. (на сюжетъ А. С. Пушкина). Музыка *П. И. Чайковскаго.* Текстъ *М. И. Чайковскаго.*

Исполнена: 1909 г.—сентября 22; октября 1, 6, 12. 1910 г.—февраля 27; апрѣля 5, 24. *Всего — 7 разъ.*

20. Русалка. Опера въ 4 д. и 7 карт. Музыка *А. С. Даргомыжскаго.* Сюжетъ заимствованъ изъ поэмы А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ

Исполнена: 1909 г.—сентября 27; октября 11, 25; декабря 22. 1910 г.—января 1, 17; февраля 14, 26; апрѣля 20. *Всего—9 разъ.*

21. Русланъ и Людмила. Фантастическая опера въ 5 д. Музыка *М. И. Глинки.* Либретто изъ поэмы А. С. Пушкина.

Исполнена: 1909 г.—ноября 18. 24. 1910 г.—января 4, 7; февраля 12. *Всего—5 разъ.*

22. Садко. Опера-былина въ 5 д. Музыка *Н. А. Римскаго-Корсакова.*

Исполнена: 1909 г.—сентября 5, 10, 26; октября 24, 30; ноября 25, 30. 1910 г. — января 26. *Всего—8 разъ.*

23. Травіата. Опера въ 4 д. Музыка *Дж. Верди.*

Исполнена: 1909 г.—декабря 9. 1910 г.—января 19, 21, 25, 29. *Всего—5 разъ.*

Балетъ.

1. Баядерка. Балетъ въ 4 д. и 6 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *М. И. Петипа,* музыка *Минкуса.*

Исполнена: 1909 г. — сентября 20; ноября 22. *Всего—2 раза.*

2. Волшебное зеркало. Фантастическій балетъ въ 4 д. и 7 карт. Сюжетъ заимствованъ изъ сказокъ А. С. Пушкина и Гримма. Либретто составлено *М. И. Петипа* и г. ***. Музыка *А. Н. Корещенко.*

Исполнена: 1909 г. — сентября 2; декабря 26. 1910 г.—февраля 7, 24; марта 31. *Всего—5 разъ.*

3. Донъ-Кихотъ Ламанчскій. Балетъ въ 4 д. и 7 карт., съ прологомъ, на сюжетъ романа Сервантеса, музыка *Минкуса* и другихъ композиторовъ.

Исполнена: 1909 г.—сентября 27; ноября 1; декабря 29. *Всего—3 раза.*

4. Дочь фараона. Балетъ въ 4 д. и 9 карт., съ прологомъ и эпилогомъ, соч. *Сенъ-Жоржа* и *М. Петипа.* Музыка *Ц. Пуни.*

Исполнена: 1909 г.—сентября 6; октября 25; декабря 27. *Всего—3 раза.*

5. Жизель или Виллисы. Фантастическій балетъ въ 2 д., соч. *Сенъ-Жоржа, Коралли* и *Т. Готье*, музыка *Адольфа Адама.*

Исполнена: 1909 г.- октября 18. *Всего—1 разъ.*

6. Конекъ-горбунокъ или Царь-дѣвица. Волшебный балетъ въ 4 д. и 8 карт., съ апоѳеозомъ, соч. *Сенъ-Леона,* сюжетъ заимствованъ изъ сказки *П. Ершова,* музыка *Ц. Пуни.*

Исполнена: 1909 г.—октября 14; декабря 6, 13, 28. 1910 г. — февраля 14, 27; апрѣля 4, 21. *Всего—8 разъ.*

7. Коппелія. Балетъ въ 3 д., соч. *Нюитера* и *Сенъ-Леона,* муз. *Лео Делиба.*

Исполнена: 1909 г. — ноября 29. 1910 г.—января 3. *Всего—2 раза.*

8. Лебединое озеро. Фантастическій балетъ въ 3 д. и 4 карт., музыка *П. И. Чайковскаго.*

Исполненъ: 1909 г.—октября 4; ноября 8; декабря 2, 31. 1910 г.—февраля 28; апрѣля 25. *Всего—6 разъ.*

9. Раймонда. Балетъ въ 3 д. и 4 карт., соч. *Л. Пашковой.* Сюжетъ заимствованъ изъ рыцарской легенды. Музыка *А. К. Глазунова.*

Исполненъ: 1909 г.—сентября 16; октября 11 ноября 15. 1910 г.—февраля 26. *Всего—4 раза.*

*10. Саламбо. Балетъ въ 5 д. (7 картин.). Либретто, по роману *Г. Флобера,* составлено *А. А. Горскимъ.* Музыка *А. Ф. Арендса.*

Исполненъ: 1910 г.—января 10, 13, 17, 20, 24; февраля 3, 17; марта 10. *Всего—8 разъ.*

11. Спящая красавица. Балетъ-феерія въ 3 д., съ прологомъ. Содержаніе заимствовано изъ сказокъ *Перро,* музыка *П. И. Чайковскаго.*

Исполненъ: 1909 г.—сентября 30; ноября 4; декабря 30. 1910 г.—февраля 21, 25; марта 14. *Всего—6 разъ.*

12. Тщетная предосторожность. Комическій балетъ въ 3 д., соч. *Доберваля,* музыка *Г. Гертеля.*

Исполненъ: 1910 г.—января 31. *Всего—1 разъ.*

13. Фея куколъ. Комическій балетъ въ 1 д. и 2 карт. Сюжетъ *Асрейтера* и *Гауля,* музыка *I. Байера.*

Исполненъ: 1910 г.—января 31. *Всего—1 разъ.*

СПИСОКЪ

артистовъ Императорскихъ театровъ *)

въ сезонъ 1909—1910 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Русская драматическая труппа.

Завѣдывающій репертуаромъ труппы.

Котляревскій, Несторъ Александровичъ (съ 1 января 1909 г.).

Режиссеры:

1. Дарскій, Михаилъ Егоровичъ (съ 1 мая 1902 г. по 1 мая 1903 г. и съ 1 іюня 1903 г.).

2. Долиновъ, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1908 г.).

3. Мейерхольдъ, Всеволодъ Эмильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

4. Корневъ, Николай Алексѣевичъ (съ 1 мая 1884 г.).

Помощники режиссера:

1. Лаврентьевъ, Андрей Николаевичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

2. Панчинъ, Петръ Семеновичъ (со 2 іюня 1880 г.).

3. Поляковъ, Федоръ Федоровичъ (съ 7 апрѣля 1880 г.).

Библіотекарша.

Ювачева, Людмила Михайловна (съ 1 января 1901 г.).
Оставила службу 1 августа 1910 г.

Суфлеры:

1. Андреевъ, Модестъ Германовичъ (съ 1 января 1908 г.).

2. Ларинъ, Константинъ Павловичъ (съ 1 октября 1881 г.).

3. Фатѣевъ, Алексѣй Васильевичъ (съ 15 августа 1901 г.).

Артистки:

1. Алексѣева, Екатерина Александровна (съ 1 августа 1903 г.).
Г-жа Пошлость (Прасковья Васильевна—2); Горе отъ ума (Хлестова—3); Женитьба (Ирина Пантелѣевна—1); Звѣзда (Марія — 8); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Мать Ислаева—1); Недоросль (Простакова — 5); Плоды Просвѣщенія (Толбухина—1); Свои люди-сочтемся (Аграфена Кондратьевна—2); Сердце не камень (Огуревна—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—24 раза.*

2. Алина, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1903 г.).
Вторая молодость (горничная—2); Горе отъ ума (6-я княжна—4); Холопы (1-я горничная—2); на выходахъ—въ 14 пьесахъ—78 разъ. *Всего—въ 17 пьесахъ—86 разъ.*

3. Васильева, Надежда Сергѣевна (съ 15 марта 1870 г. по 1 іюня 1897 г. и съ 1 сентября 1902 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Виноватая (Серафима Михайловна—3); Вторая молодость (Готовцева—2); Волки и овцы (Мурзавецкая—4); Горячее сердце (Матрена Харитоновна—1); Горе отъ ума (Хлестова—3); Жены (Екатерина Петровна—4); На всякаго мудреца довольно простоты (Турусина—18); Плоды просвѣщенія (Толбухина—4). *Всего—въ 8 пьесахъ—39 разъ.*

*) При каждой фамиліи артиста приведены: въ скобкахъ—дата зачисленія его на службу, а мелкимъ шрифтомъ — перечень пьесъ, въ которыхъ онъ участвовалъ въ сезонѣ 1909—1910 г., съ обозначеніемъ ролей и числа разъ исполненія.

4. Васильева 2-я, Антонина Владиміровна (съ 1 сентября 1909 г.).

Женитьба (Агафья Тихоновна—1); Ивановъ (Бабакина—3); Передъ зарей (Дуня—12); Равенскій боецъ (Цезонія — 4); Свои люди-сочтемся (Липочка—2); Свѣтлая личность (Татьяна—16); Холопы (4-я горничная—5); на выходахъ- въ 8 пьесахъ—38 разъ. *Всего—въ 15 пьесахъ—81 разъ.*

5. Ведринская, Марія Андреевна (съ 15 октября 1906 г.).

Вишневый садъ (Аня — 4); Вожди (Горновольская—5); Жены (Наденька - 2); Ивановъ (Саша—3); Старый Гейдельбергъ (Кэти—1); Тихая пристань (Лика—6); Шутъ Тантрисъ (Изольда—8). *Всего—въ 7 пьесахъ—29 разъ.*

6. Воротынцева, Марія Петровна (съ 1 ноября 1907 г.).

Бѣдность не порокъ (Лиза—5); Горе отъ ума (3-я княжна—3, графиня внучка—3); Плоды просвѣщенія (дама—1); Равенскій боецъ (Рамиса—4); Утро дѣлового человѣка (Катерина Александровна—1); Эринніи (Каллироя—4); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—5 разъ. *Всего—въ 7 пьесахъ — 26 разъ.*

7. Далинская, Наталья Сергѣевна съ 1 сентября 1896 г.).

Оставила службу 5 января 1910 г.

8. Домашева, Марія Петровна (съ 1 сентября 1899 г.).

Власть тьмы (Анютка—1); Горе отъ ума (Лиза—2); Женихъ (Илона—1); Звѣзда (Гертруда—8); Ивановъ (Саша — 3); Обыватели (Адель — 26); Плоды просвѣщенія (Таня—3); Ревизоръ (Марья Антоновна—4); Свѣтлая личность (Люба—16); Сполохи (Сашенька—3). *Всего—въ 10 пьесахъ—67 разъ.*

9. Есиповичъ, Анна Петровна (съ 1 сентября 1902 г.).

Вишневый садъ (Дуняша — 2); Г-жа Пошлость (Таня — 5); Жены (Наденька — 2); Коварство и любовь (Луиза — 2); Не все коту масленица (Агнія—1); Не въ свои сани не садись (Авдотья Максимовна—4); Равенскій боецъ (Лициска—4); Свѣтлая личность (Ника Кракова — 6); Тихая пристань (Гвоздичкина—6); Холопы (Дуня—1); Шутъ Тантрисъ (Параинсъ—8). *Всего—въ 11 пьесахъ—41 разъ.*

10. Каратыгина, Клеопатра Александровна (съ 10 января 1864 г. по 2 февраля 1873 г., съ 1 октября 1886 г. по 1 іюня 1888 г. и съ 1 октября 1896 г.).

Виноватая (Надежда Францевна — 3); Звѣзда (Ципсеръ—8); Ивановъ (Зинаида Савишна—3); Передъ зарею (Чернопятова — 12). *Всего — въ 4 пьесахъ—26 разъ.*

11. Коваленская, Нина Григорьевна (съ 1 мая 1909 г.).

Горе отъ ума (2-я княжна—2); Ифигенія-жертва (Ифигенія—5); Пастушка - герцогиня (Лаура—9); Разбойники (Амалія—2); Урізль Акоста (Юдиѳь—10); Шутъ Тантрисъ (Брангена—8). *Всего—въ 6 пьесахъ—36 разъ.*

12. Козловская-Шмитова, Вѣра Михайловна (съ 15 октября 1891 г.).

Вторая молодость (Шуваева—2); Звѣзда (Марія—7); Мышеловка (Трамбецкая — 14); Обыватели (Умецкая—20); Плоды просвѣщенія (княгиня—5); Ревизоръ (Хлопова — 7); Старый Гейдельбергъ (фрау Дерфель — 5). *Всего — въ 7 пьесахъ — 60 разъ.*

13. Кострова, Марія Александровна (съ 1 января 1903 г.).

Холопы (Матрешка—5); на выходахъ—въ 6 пьесахъ—34 раза. *Всего—въ 7 пьесахъ—39 разъ.*

14. Лачинова, Александра Александровна (съ 1 сентября 1902 г.).

Волки и овцы (Купавина—5); Ифигенія-жертва (Клитемнестра—5); Урізль Акоста (Эсфирь—6); Эринніи (Клитемнестра—4). *Всего—въ 4 пьесахъ—20 разъ.*

15. Любимская, Софія Сергѣевна (съ 1 сентября 1904 г.).

Вторая молодость (Кустарева—2); Горе отъ ума (6-я княжна—2); Звѣзда (Флора Денкъ—7); Коварство и любовь (Софи—3); Недоросль (Софья—3); Пастушка герцогиня (Фениса — 9); Плоды просвѣщенія (дама—1); Равенскій боецъ (Лициска—4); Трудовой день (Карнѣева—5); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—8 разъ. *Всего—въ 10 пьесахъ—36 разъ.*

16. Мансветова, Марія Николаевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Бѣдность не порокъ (1-я старуха—1); Виноватая (Паша—2); Вторая молодость (кухарка—2); На всякаго мудреца довольно простоты (1-я приживалка—1); на выходахъ—въ 16 пьесахъ—102 раза. *Всего—въ 20 пьесахъ—108 разъ.*

17. Мичурина, Вѣра Аркадьевна (съ 1 іюня 1886 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Вишневый садъ (Раневская—4); Вожди (Марина Борисовна—5); Вторая молодость (Телѣгина—2); Звѣзда (Лона Ладинзеръ—15); Коварство и любовь (лэди Мильфордъ—3); Обыватели (Ознобишина—26); Холопы (Лизъ—5). *Всего—въ 7 пьесахъ—60 разъ.*

18. Нальханова, Александра Николаевна (съ 1 ноября 1889 г.).

Виноватая (Паша—1); на выходахъ—въ 5 пьесахъ —11 разъ. *Всего—въ 6 пьесахъ—12 разъ.*

Оставила службу 1 ноября 1909 г.

19. Немирова-Ральфъ, Анастасія Антоновна (съ 1 сентября 1900 г.).

Горе отъ ума (княгиня—6); Ивановъ (Зинаида Савишна—3); На всякаго мудреца довольно простоты (Турусина—4); Плоды просвѣщенія (Звѣздинцева — 5); Ревизоръ (Анна Андреевна — 5); Свадьба Кречинскаго (Атуева—4); Свѣтлая личность (Людмила Евграфовна — 16); Тихая пристань (Зволянская—6); Дикарка (Ашметьева—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—50 разъ.*

20. Панчина, Ольга Алексѣевна (съ 1 іюня 1899 г.).

Бѣдность не порокъ (Любовь Гордѣевна — 2); Виноватая (Катерина Ивановна—3); Вторая молодость (Анюта—2); Звѣзда (Гертруда—7); Коварство и любовь (Луиза — 1); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Вѣрочка—1); Передъ зарей (Зина—12); Свадьба Кречинскаго (Лидочка — 4); Эринніи (Электра—5). *Всего—въ 9 пьесахъ—37 разъ.*

21. Потоцкая, Марія Александровна (съ 1 іюля 1892 г.).

Бѣдность не порокъ (Любовь Гордѣевна — 2); Волки и овцы (Глафира — 11); Горячее сердце (Параша—2); Горе отъ ума (Лиза—4); Передъ зарей (Котикъ—3); Плоды просвѣщенія (Таня—2); Поздняя любовь (Лебедкина—2); Сполохи (Мещерякова—2); Старый Гейдельбергъ (Кэти—9); Холопы (Дуня—3). *Всего—въ 10 пьесахъ—40 разъ.*

22. Прохорова, Марія Дмитріевна (съ 1 сентября 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Джессика—6); Вишневый садъ (Дуняша—2); Горе отъ ума (4-я княжна—6); Женитьба (Дуняша—2); Звѣзда (Марта—8); Мышеловка (Лика — 14); Пастушка герцогиня (Теодора—9); Плоды просвѣщенія (княжна—5); Сполохи (Нюша 3); Шутъ Тантрисъ (Гимелла—8). *Всего—въ 10 пьесахъ—63 раза.*

23. Пушкарева, Вѣра Васильевна (съ 1 сентября 1896 г.).

Венеціанскій купецъ (Порція—5); Вишневый садъ (Шарлотта Ивановна—1); Равенскій боецъ (Туснельда—8); Эринніи (Кассандра—5). *Всего—въ 4 пьесахъ—19 разъ.*

24. Рачковская, Варвара Адамовна (съ 1 сентября 1902 г.).

Бѣдность не порокъ (Анна Ивановна—3); Горе отъ ума (1-я княжна—6); Женитьба (Агафья Тихоновна — 1); Мышеловка (Клепа—14); Передъ зарей (Палашка—12); Свои люди сочтемся (Липочка—2); Сполохи (Настя—3); Трудовой день (Наталья — 5); Холопы (Мина — 5). *Всего — въ 9 пьесахъ—51 разъ.*

25. Руничъ-Давыдова, Ирина Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).

Г-жа Пошлость (Таня—5); Горе отъ ума (Софья—1); Обыватели (Вѣра Павловна—5); Передъ зарей (Котикъ—9); Равенскій боецъ (Рамиса—4); Холопы (Глафира—5); Эринніи (Исмена—4); на выходахъ—въ 2 пьесахъ—10 разъ. *Всего — въ 9 пьесахъ—43 раза.*

26. Савина, Марія Гавріиловна (съ 15 августа 1874 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Власть тьмы (Акулина—1); Вторая молодость (Сѣткина—2); Г-жа Пошлость (Зимина—10); Дикарка (Варя—1); Жены (Марія Павловна — 4); Ивановъ (Сарра—6); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Наталья Петровна—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Мамаева—22); Передъ зарей (Нератова-Дубецкая—12); Поздняя любовь (Людмила—2); Послѣдняя жертва (Тугина—3); Свѣтлая личность (Зимина—16); Сполохи (Леокадія Авениновна—3); Сердце не камень (Вѣра Филипповна — 1); Холопы (Плавутина-Плавунцова — 5). *Всего—въ 15 пьесахъ—89 разъ.*

27. Славина, Елена Антоновна (съ 1 января 1895 г.).

Бѣдность не порокъ (1-я старуха—4); Горячее сердце (дѣвушка—2); На всякаго мудреца довольно простоты (2-я приживалка—22); Плоды просвѣщенія (графиня—5); Ревизоръ (жена Коробкина—3, гостья—1); Сполохи (кухарка—3); на выходахъ—въ 11 пьесахъ—89 разъ. *Всего—въ 17 пьесахъ—129 разъ.*

28. Соловьева, Елена Ильинишна (съ 1 сентября 1894 г.).

Бѣдность не порокъ (Анна Ивановна—2); Дикарка (Марія Петровна—1); Волки и овцы (Купавина—6); Ивановъ (Бабакина—3); Недоросль (Софья — 2); Послѣдняя жертва (Ирина — 1); Сердце не камень (Ольга Дмитріевна—1); на выходахъ—въ 2 пьесахъ—10 разъ. *Всего—въ 9 пьесахъ—26 разъ.*

29. Стравинская, Инна Александровна (съ 1 сентября 1897 г.).

Венеціанскій купецъ (Нерисса—4); Вожди (баронесса—5); Горе отъ ума (Софья—5); Жены (Вѣра—4); Обыватели (Вѣра Павловна—15); Плоды просвѣщенія (Бетси—5); Ревизоръ (Марья Антоновна — 3); Свѣтлая личность (Дарья Михайловна—10); Свадьба Кречинскаго (Лидочка—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—52 раза.*

30. Стрѣльская, Варвара Васильевна (съ 27 марта 1857 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.

Бѣдность не порокъ (Пелагея Егоровна—4); Виноватая (Арина Ѳедотовна—3); Г-жа Пошлость (Прасковья Васильевна—8); Горе отъ ума (Хрюмина—4); Женитьба (Ѳекла Ивановна—2); Ивановъ (Авдотья Назаровна—3); На всякаго мудреца довольно простоты (Глумова—22); Не все коту масленица (Круглова—1); Не въ свои сани не садись (Анна Антоновна — 5); Обыватели (Умецкая—6); Поздняя любовь (Шаблова — 2); Послѣдняя жертва (Глафира Фирсовна—3); Свои люди-сочтемся (сваха—4); Свадьба Кречинскаго (Атуева — 1); Сердце не камень (Апполинарія Панфиловна—1). *Всего—въ 15 пьесахъ—69 разъ.*

31. Стуколкина, Наталья Львовна (съ 1 сентября 1900 г.).
Не въ свои сани не садись (дѣвушка—5); Сполохи (дѣвченка—3); Холопы (1-я горничная—1); на выходахъ—въ 11 пьесахъ—58 разъ. *Всего—въ 14 пьесахъ—67 разъ.*

32. Субботина, Татьяна Андреевна (съ 1 сентября 1903 г.).
Виноватая (горничная—3); Вожди (горничная—5); Горе отъ ума (5-я княжна—6); Звѣзда (Лина—11); Обыватели (Марина—26); Сполохи (горничная—3); Холопы (2-я горничная—5); на выходахъ — въ 11 пьесахъ — 70 разъ. *Всего—въ 18 пьесахъ—129 разъ.*

33. Сѣраковская, Христина Петровна (съ 1 августа 1894 г.).
Мышеловка (горничная—14); Плоды просвѣщенія (дама—3); Ревизоръ (гостья—6); Холопы (3-я горничная—5); на выходахъ—въ 12 пьесахъ—72 раза. *Всего—въ 16 пьесахъ—100 разъ.*

34. Тиме, Елизавета Ивановна (съ 1 сентября 1908 г.).
Венеціанскій купецъ (Нерисса — 7); Виноватая (Паулина—3); Звѣзда (Флора Денкъ—8); Золотой телецъ (Эмма — 5); Пастушка герцогиня (Діана—9); Равенскій боецъ (Цезонія—4); Свѣтлая личность (Дарья Михайловна—6, Ника Кракова—10); Сполохи (Мещерякова—1). *Всего—въ 8 пьесахъ—53 раза.*

35. Тираспольская, Надежда Львовна (съ 1 сентября 1895 г. по 1 іюня 1898 г. и съ 1 сентября 1898 г.).
Вишневый садъ (Шарлотта Ивановна—1); Горе отъ ума (Наталья Дмитріевна—6); Звѣзда (Ципсеръ—7); Послѣдняя жертва (Ирина—2); Ревизоръ (Анна Андреевна—2). *Всего—въ 5 пьесахъ—18 разъ.*

36. Троицкая, Антонина Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Горе отъ ума (2-я княжна—4); Звѣзда (Лина—4); Холопы (1-я горничная—1); на выходахъ—въ 8 пьесахъ—38 разъ. *Всего—въ 11 пьесахъ—47 разъ.*

37. Уварова, Ольга Уаровна (съ 1 августа 1892 г. по 1 августа 1894 г. и съ 1 сентября 1895 г.).
Горе отъ ума (Хрюмина—2); Коварство и любовь (жена Миллера — 1); Плоды просвѣщенія (баронесса—5); Старый Гейдельбергъ (фрау Рюдеръ—10); Уріэль Акоста (Эсфирь—4). *Всего—въ 5 пьесахъ—22 раза.*

38. Ускова, Елена Михайловна (съ 1 сентября 1902 г.).
Венеціанскій купецъ (Джессика—5); Звѣзда (Марта—7); Трудовой день (Елена Владиміровна—5). *Всего—въ 3 пьесахъ—17 разъ.*

39. Чарина, Вѣра Сергѣевна (съ 15 сентября 1905 г.),
На выходахъ—въ 9 пьесахъ—52 раза.

40. Чарская, Лидія Алексѣевна (съ 1 сентября 1898 г.).
Бѣдность не порокъ (Маша—5); Вишневый садъ (Шарлотта Ивановна—2); Горячее сердце (дѣвушка—1); Горе отъ ума (3-я княжна—3, графиня внучка—3); На всякаго мудреца довольно простоты (1-я приживалка—21); Плоды просвѣщенія (Марія Константиновна — 5); Ревизоръ (жена Коробкина—4); на выходахъ—въ 2 пьесахъ—10 разъ. *Всего—въ 9 пьесахъ—54 раза.*

41. Чижевская, Александра Антоновна (съ 1 сентября 1897 г.).
Бѣдность не порокъ (Пелагея Егоровна—1); Вторая молодость (Минодора — 2), Волки и овцы (Анфиса Тихоновна—5); Женитьба (Ирина Пантелеевна—1); Ивановъ (Авдотья Назаровна—3); На всякаго мудреца довольно простоты (Манеѳа—11); Не все коту масленица (Маланья—1); Не въ свои сани не садись (Арина Федотовна—2); Недоросль (Еремѣевна—5); Плоды просвѣщенія (кухарка—5); Послѣдняя жертва (Михевна—3); Ревизоръ (унтеръ-офицерша—7); Свои люди - сочтемся (ключница—2); Холопы (Василиса Петровна—4). *Всего—въ 14 пьесахъ—52 раза.*

42. Шаровьева, Марія Константиновна (съ 1 іюня 1906 г.).
Бѣдность не порокъ (Ирина—5); Власть тьмы (Анисья—1); Волки и овцы (Мурзавецкая—7); Горячее сердце (Матрена Харитоновна—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Манеѳа—11); Обыватели (Александра Антоновна—26); Передъ зарей (Анфиса—12); Ревизоръ (Пошлепкина—7); Свои люди-сочтемся (Аграфена Кондратьевна — 2); Сполохи (Владыкина—3); Тихая пристань (Антонина Викторовна—6). *Всего—въ 11 пьесахъ—81 разъ.*

43. Шувалова, Любовь Николаевна (съ 1 мая 1898 г.).
Бѣдность не порокъ (Любовь Гордѣевна—1); Венеціанскій купецъ (Порція—6); Вишневый садъ (Варя—4); На всякаго мудреца довольно простоты (Машенька—22); Обыватели (Вѣра Павловна—6); Не въ свои сани не садись (Авдотья Максимовна—1); Свѣтлая личность (Липа Упадкина—16); Сполохи (Люба—3); Тихая пристань (Анна — 6); Холопы (Агничка — 5) *Всего — въ 10 пьесахъ—70 разъ.*

44. Эльмина, Александра Александровна (съ 1 сентября 1906 г.).
Бѣдность не порокъ (2-я старуха—5); Волки и овцы (Анфиса Тихоновна—6); Коварство и любовь (жена Миллера—2); Не все коту масленица (Ѳеона—1); Не въ свои сани не садись (Арина Федотовна — 3); Свои люди — сочтемся (ключница—2); Старый Гейдельбергъ (фрау Дерфель—5); Холопы (Евсевна — 4); на выходахъ — въ 1 пьесѣ—1 разъ. *Всего—въ 9 пьесахъ—29 разъ.*

Артисты.

1. Аполлонскій, Романъ Борисовичъ (съ 26 мая 1881 г.).

Вожди (Темерницынъ — 5); На всякаго мудреца довольно простоты (Глумовъ — 14); Обыватели (Неустроевъ — 26); Плоды просвѣщенія (Григорій—5); Поздняя любовь (Шабловъ—2); Ревизоръ (Хлестаковъ—2); Свѣтлая личность (Пилявинъ—16); Тихая пристань (Парчининъ—6). *Всего—въ 8 пьесахъ—76 разъ.*

2. Берляндтъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Соланіо — 11); Виноватая (графъ Брюсъ—3); Вишневый садъ (Яша—2, начальникъ станціи — 2); Горе отъ ума (Петрушка—6); Пастушка герцогиня (Фабіо—9); Передъ зарей (лакей—4); Разбойники (Гриммъ — 2); Ревизоръ (Люлюковъ — 7); Свадьба Кречинскаго (квартальный—1); Старый Гейдельбергъ (баронъ Мецингъ—10); Шутъ Тантрисъ (5-й баронъ—8). *Всего—въ 11 пьесахъ—65 разъ.*

3. Борисовъ, Иванъ Владиміровичъ (съ 1 мая 1891 г. по 1 іюля 1900 г. и съ 1 сентября 1905 г.).

Венеціанскій купецъ (Тубалъ—11); Вторая молодость (Шустовъ—2); Горячее сердце (Наркисъ—1); Горе отъ ума (швейцаръ—6); Звѣзда (Вигидакъ — 12); Пастушка герцогиня (Ризелло—9); Передъ зарей (исправникъ—12); Плоды просвѣщенія (кучеръ — 5); Равенскій боецъ (Кай Пизонъ—8); Разбойники (Шуфтерле—2); Ревизоръ (Абдулинъ — 7), Свои люди—сочтемся (Большовъ—1); Свадьба Кречинскаго (квартальный—4); Старый Гейдельбергъ (гофмаршалъ — 10); Уріэль Акоста (де Сантосъ — 7); Утро дѣлового человѣка (Барсуковъ—1); Эринніи (Эврабатэсъ—4). *Всего—въ 17 пьесахъ—102 раза.*

4. Брагинъ, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 іюня 1878 г. по 1 сентября 1881 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

Венеціанскій купецъ (Гоббо — 7); Волки и овцы (Чугуновъ — 1); Горе отъ ума (Г—нъ Н. — 6); Звѣзда (Блюмъ—8); Недоросль (Вральманъ—5); Плоды просвѣщенія (старый поваръ—1, первый мужикъ—3); Ревизоръ (Бобчинскій — 5, Добчинскій—2); Свадьба Кречинскаго (Бекъ — 2); Старый Гейдельбергъ (Луцъ—1); Холопы (Автономъ—1). *Всего—въ 10 пьесахъ—42 раза.*

5. Варламовъ, Константинъ Александровичъ (съ 19 мая 1875 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

Вишневый садъ (Симеоновъ-Пищикъ—3); Вожди (Рудицкій — 5); Волки и овцы (Чугуновъ — 10); Горячее сердце (Курослѣповъ — 2); Г-жа Пошлость (Добрыновъ—8); Горе отъ ума (князь Тугоуховскій—2); Женитьба (Яичница — 1); Жены (Полунинъ—3); Ивановъ (Лебедевъ—2); На всякаго мудреца довольно простоты (Крутицкій—22); Не все коту масленица (Аховъ — 1); Не въ свои сани не садись (Русаковъ — 5); Недоросль (Скотининъ — 5); Плоды просвѣщенія (Федоръ Ивановичъ—2); Поздняя любовь (Дородновъ—2); Ревизоръ (Осипъ — 3); Свои люди—сочтемся (Большовъ — 3); Свадьба Кречинскаго (Муромскій—5); Сердце не камень (Иннокентій—1); Тихая пристань (Тося—6); Холопы (Венедиктъ—3). *Всего—въ 21 пьесѣ—94 раза.*

6. Вертышевъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1905 г.).

Бѣдность не порокъ (Яша—5); Венеціанскій купецъ (Гоббо—4); Виноватая (кучеръ—3); Волки и овцы (Горецкій—1, Власъ — 7, дворецкій—2); Горе отъ ума (слуга Фамусова — 6); Ивановъ (2-й гость—6); Коварство и любовь (камердинеръ герцога — 3); Недоросль (Цифиркинъ — 5); Пастушка герцогиня (Альбана — 9); Передъ зарей (Филька—12); Плоды просвѣщенія (Семенъ—3); Равенскій боецъ (Галій—8, Гнифіо — 1); Разбойники (Даніель—2); Ревизоръ (Держиморда — 7); Сполохи (Томиловъ—3); Сердце не камень (фабричный—1); Старый Гейдельбергъ (камергеръ—10); Тихая пристань (Степа—6); Уріэль Акоста (Ванъ деръ Эмбденъ — 10); Утро дѣлового человѣка (2-й лакей — 1); Холопы (Прокофій — 4); Шутъ Тантрисъ (Гилленъ—8); Эринніи (стражъ—2); на выходахъ—въ 4 пьесахъ—27 разъ. *Всего—въ 27 пьесахъ—156 разъ.*

7. Владиміровъ, Михаилъ Александровичъ (съ 1 іюня 1903 г. по 1 января 1907 г. и съ 1 сентября 1909 г.).

Г-жа пошлость (Владиміръ — 10); Горе отъ ума (Молчалинъ—4); Эринніи (Орестъ—4). *Всего—въ 3 пьесахъ—18 разъ.*

8. Всеволодскій, Всеволодъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Венеціанскій купецъ (Граціано—3, Лоренцо—4); Виноватая (Палкинъ — 3): Вожди (Юрій Вершилинъ—1); Г-жа пошлость (Голубой—10); Золотой телецъ (Равичъ — 5); Звѣзда (фонъ Шпанъ—8); Обыватели (Щеголевъ—18); Пастушка герцогиня (Камилло — 9); Плоды просвѣщенія (Вово — 2); Разбойники (Германъ—2); Сполохи (Шепелевъ—1); Старый Гейдельбергъ (Энгельбрехтъ — 10); Тихая пристань (Ирсельскій—6); Трудовой день (Брунинъ—1); Шутъ Тантрисъ (чужеземный рыцарь — 8); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—4 раза. *Всего—въ 16 пьесахъ—95 разъ.*

9. Гарлинъ, Вильгельмъ Адольфовичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Венеціанскій купецъ (Дожъ—1); Вишневый садъ (прохожій—4); Волки и овцы (Власъ—1); Горячее сердце (одинъ изъ толпы—2); Звѣзда (Кохъ—7); Ивановъ (1-й гость—6); Ифигенія—жертва (старикъ рабъ—5); Не въ свои сани не садись (Степанъ—4); Равенскій боецъ (Флавій—8); Разбойники (Рацманъ—2); Ревизоръ (Уховертовъ — 7); Свадьба Кречинскаго (Федоръ—3); Свѣтлая личность (Парамоновъ—16); Утро дѣлового человѣка (Шрейдеръ—1); Холопы (Ельниковъ — 5); Шутъ Тантрисъ (2-й баронъ—8). *Всего—въ 16 пьесахъ—80 разъ.*

10. Ге, Григорій Григорьевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Венеціанскій купецъ (Шейлокъ—3); Вожди (Бритневъ—5); Коварство и любовь (Вурмъ—3); Плоды просвѣщенія (Кругосвѣтловъ — 5); Старый Гейдельбергъ (Луцъ—у). *Всего — въ 5 пьесахъ—25 разъ.*

11. Голубевъ, Андрей Андреевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Звѣзда (фонъ Шпанъ — 7); Ифигенія-жертва (Ахиллъ—5); На всякаго мудреца довольно простоты (Курчаевъ—9); Обыватели (Щеголевъ—8); Уріэль Акоста (Бенъ Іохаи — 10); Шутъ Тантрисъ (Ганелунъ — 8). *Всего — въ 6 пьесахъ—47 разъ.*

12. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 25 сентября 1880 г. по 1 іюня 1886 г. и съ 1 іюня 1888 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

Виноватая (Кутузкинъ — 3); Вишневый садъ (Фирсъ—1); Горячее сердце (Хлыновъ—2); Г-жа пошлость (Гуринъ — 10); Горе отъ ума (Фамусовъ — 6); Женитьба (Подколесинъ — 1); Жены (Полунинъ—1); Звѣзда (Индра — 3); На всякаго мудреца довольно простоты (Мамаевъ — 17); Не въ свои сани не садись (Маломальскій—1); Обыватели (Сусловъ — 26); Передъ зарей (Андрей Ильичъ—12); Поздняя любовь (Маргаритовъ—2); Ревизоръ (городничій—1); Свои люди—сочтемся (Расположенскій—3); Свадьба Кречинскаго (Расплюевъ — 5); Свѣтлая личность (Засѣка-Щекинъ—16); Сполохи (Износковъ — 3); Сердце не камень (Потапъ Потапычъ—1); Холопы (кн. Александръ Павлычъ—1). *Всего — въ 20 пьесахъ—115 разъ.*

13. Далматовъ, Василій Пантелеймоновичъ (съ 1 апрѣля 1884 г. по 1 августа 1894 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

Вишневый садъ (Гаевъ—4); Вожди (Караевъ—5); Горе отъ ума (Репетиловъ — 6); Дикарка (Ашметьевъ—1); Жены (Лѣсной—4); Звѣзда (Роръ—7); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Ракитинъ—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Городулинъ—14); Не въ свои сани не садись (Вихоревъ — 5); Передъ зарей (Аракчеевъ — 12); Плоды просвѣщенія (Звѣздинцевъ — 5); Послѣдняя жертва (Дульчинъ — 2); Свадьба Кречинскаго (Кречинскій—5); Свѣтлая личность (Стодолищевъ—16); Холопы (Перейденовъ—5). *Всего—въ 15 пьесахъ—92 раза.*

14. Дарскій, Михаилъ Егоровичъ (съ 1 мая 1902 г. по 1 мая 1903 г. и съ 1 іюня 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Шейлокъ—8); Разбойники (Францъ—2) *Всего—въ 2 пьесахъ—10 разъ.*

15. Долиновъ, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1908 г.).

Вожди (Камбоджіо—5); Золотой телецъ (Розенблатъ—5). *Всего—въ 2 пьесахъ—10 разъ.*

16. Ждановъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Венеціанскій купецъ (Бассаніо—10); Вторая молодость (Чембарцевъ — 2); Звѣзда (графъ Бловицъ—3); Ифигенія-жертва (Менелай—5); Мышеловка (Погуляевъ — 14); Недоросль (Правдинъ—5); Пастушка герцогиня (Александро—9); Равенскій боецъ (Сабинъ—6); Разбойники (Роллеръ—2); Ревизоръ (трактирный слуга — 7); Трудовой день (Брунинъ — 4). *Всего — въ 11 пьесахъ—67 разъ.*

17. Ильинъ, Илья Моисѣевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Венеціанскій купецъ (Лоренцо—7); Вожди (Юрій Вершилинъ -4); Женихъ (Анатоль — 1); Звѣзда (Венигъ—7); Не все коту масленица (Ипполитъ—1); Недоросль (Милонъ—5); Равенскій боецъ (Валерій—8); Тихая пристань (Варгинъ—6); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—9 разъ. *Всего — въ 9 пьесахъ—48 разъ.*

18. Кіенскій, Николай Ивановичъ (съ 1 іюля 1906 г.).

Бѣдность не порокъ (Митя — 5); Волки и овцы (Горецкій — 10); Горячее сердце (Вася — 2); Женитьба (Стариковъ—2); Не въ свои сани не садись (Бородкинъ — 1); Плоды просвѣщенія (Семенъ—2); Равенскій боецъ (Гнифо — 7); Свадьба Кречинскаго (Нелькинъ — 4); Сполохи (Пальчугинъ—3). *Всего—въ 9 пьесахъ—36 разъ.*

19. Корвинъ-Круковскій, Юрій Васильевичъ (съ 1 іюня 1886 г.).

Венеціанскій купецъ (принцъ Марокскій — 2); Волки и овцы (Беркутовъ — 11); Горе отъ ума (Загорѣцкій—6); Звѣзда (Роръ — 8); На всякаго мудреца довольно простоты (Городулинъ — 8); Равенскій боецъ (Кай Калигула — 8); Старый Гейдельбергъ (фонъ Гаукъ — 6); Уріэль Акоста (де Сантосъ—3); Холопы (Лисаневичъ—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—53 раза.*

20. Лерскій, Иванъ Владиславовичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

Венеціанскій купецъ (Бассаніо — 1); Звѣзда (Францъ—14); Ивановъ (Боркинъ—6); Коварство и любовь (ф. Кальбъ — 2); На всякаго мудреца довольно простоты (Курчаевъ — 13); Передъ зарей (Хмыровъ — 12); Плоды просвѣщенія (Гросманъ — 5); Послѣдняя жертва (Лавръ Миронычъ—3); Равенскій боецъ (Меровичъ—8); Ревизоръ (Ляпкинъ-Тяпкинъ—1); Свѣтлая личность (Зиминъ—16); Сполохи (Шепелевъ—2); Старый Гейдельбергъ (фонъ Астербергъ — 10); Трудовой день (Штуде—5); Утро дѣлового человѣка (Александръ Ивановичъ—1); Холопы (Лисаневичъ—3). *Всего—въ 16 пьесахъ—102 раза.*

21. Локтевъ, Николай Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Бѣдность не порокъ (Вожакъ — 5); Венеціанскій купецъ (писецъ—11); Волки и овцы (Власъ — 2, Корнилій—6); Горячее сердце (1-й мѣщанинъ—2); Звѣзда (Венигъ—8); Ивановъ (3-й гость—6) Коварство и любовь (слуга лэди Мильфордъ—3);

Пастушка герцогиня (молодой крестьяннинъ—9); Передъ зарей (лакей — 8); Плоды просвѣщенія (артельщикъ—5); Равенскій боецъ (Сабинъ—2); Ревизоръ (Мишка — 7); Свои люди—сочтемся (Тишка — 4); Старый Гейдельбергъ (Шеллеръ—10); Уріэль Акоста (слуга де Сильвы—9); Холопы (Гришуха — 2); на выходахъ — въ 8 пьесахъ—49 разъ. *Всего—въ 24 пьесахъ—148 разъ.*

22. Масальскій, Александръ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (Стефано—11); Вторая молодость (писарь—2); Волки и овцы (столяръ—2); Горе отъ ума (слуга Чацкаго — 6); Женихъ (Францъ—1); Золотой телецъ (лакей — 2); Ивановъ (5-й гость — 6); Недоросль (слуга Простакова—5); Плоды просвѣщенія (2-й выѣздной—5); Послѣдняя жертва (Мардарій — 3); Разбойники (1-й разбойникъ—2); Сполохи (кучеръ—3); Старый Гейдельбергъ (музыкантъ — 10); Холопы (2-й лакей—5); Шутъ Тантрисъ (2-й слуга — 8); на выходахъ—въ 12 пьесахъ—66 разъ. *Всего—въ 27 пьесахъ—137 разъ.*

23. Мейерхольдъ, Всеволодъ Эмиліевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Венеціанскій купецъ (принцъ Аррагонскій — 11); Шутъ Тантрисъ (1-й слуга—1). *Всего—въ 2 пьесахъ—12 разъ.*

24. Мельниковъ, Владиміръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (Леонардо — 11); Виноватая (Сидоръ — 3); Вожди (лакей — 5); Вторая молодость (сторожъ—2); Волки и овцы (лакей Купавиной—11); Горячее сердце (солдатъ — 2); Ивановъ (4-й гость—6); Коварство и любовь (слуга президента — 3); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Мамаева—2, человѣкъ Крутицкаго—17); Не въ свои сани не садись (2-й половой—5); Недоросль (камердинеръ Стародума—5); Пастушка герцогиня (Лизено—6); Плоды просвѣщенія (старый баринъ—5); Разбойники (старый разбойникъ—2); Ревизоръ (Пуговицынъ—7); Свѣтлая личность (лакей — 16); Утро дѣлового человѣка (1-й лакей—1); Уріэль Акоста (служка синагоги—10, слуга де Сильвы—1); Шутъ Тантрисъ (4-й баронъ—8); на выходахъ—въ 11 пьесахъ—71 разъ. *Всего—въ 30 пьесахъ—202 раза.*

25. Надеждинъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 іюня 1898 г.).

Венеціанскій купецъ (Соларино—11); Виноватая (слуга—3); Волки и овцы (столяръ—9); Горячее сердце (3-й мѣщанинъ — 2); Г-жа пошлость (младшій дворникъ — 10); Горе отъ ума (слуга Горичевыхъ—6); Ивановъ (Егорушка — 6); Ифигенія-жертва (Вѣстникъ—5); Мышеловка (Веньяминовъ—14); Не въ свои сани не садись (половой въ гостинницѣ — 5); Пастушка герцогиня (Джуліо—9); Разбойники (2-й разбойникъ — 2); Сполохи (Костя — 3); Старый Гейдельбергъ (Гланцъ—10); Уріэль Акоста (Іоэль—10); Холопы (Гришуха — 2); Шутъ Тантрисъ (пастухъ — 8); Эринніи (стражъ — 2); на выходахъ—въ 6 пьесахъ—51 разъ. *Всего—въ 24 пьесахъ—168 разъ.*

26. Никольскій, Леонидъ Яковлевичъ (съ 1 сентября 1887 г.).

Не въ свои сани не садись (Баранчевскій — 5); Недоросль (Стародумъ — 5); Равенскій боецъ (Титъ Марцій — 2); Ревизоръ (Коробкинъ — 7); Шутъ Тантрисъ (1-й баронъ—8). *Всего—въ 5 пьесахъ—27 разъ.*

27. Новинскій, Александъ Федоровичъ (съ 1 іюня 1887 г.).

Безъ протекціи (Фушю — 2); Венеціанскій купецъ (Антоніо — 6); Вторая молодость (Готовцевъ—2); Горячее сердце (баринъ—2); Горе отъ ума (Платонъ Михайловичъ—6); Звѣзда (графъ Бловицъ — 12); Ифигенія-жертва (Агамемнонъ—5); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Ислаевъ—1); Плоды просвѣщенія (докторъ—5); Послѣдняя жертва (Дульчинъ—1); Равенскій боецъ (Глабріо—8); Разбойники (Швейцеръ—2); Ревизоръ (Земляника — 3, Ляпкинъ-Тяпкинъ — 4); Свѣтлая личность (Табельскій — 16); Старый Гейдельбергъ (фонъ Гаукъ—4); Уріэль Акоста (Манассе—10); Холопы (Вѣточкинъ—1); Эринніи (Агамемнонъ—4). *Всего—въ 18 пьесахъ—94 раза.*

28. Озаровскій, Георгій Эрастовичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

Венеціанскій купецъ (Граціано—8, Ланчелотъ—2); Виноватая (Федоръ Ивановичъ—3); Горе отъ ума (Молчалинъ—2); Женитьба (Жевакинъ—1); Золотой телецъ (Гольдштернъ сынъ — 5); Недоросль (Митрофанушка—5); Передъ зарей (Климъ Петровичъ — 12); Плоды просвѣщенія (Петрищевъ—5); Послѣдняя жертва (Дергачевъ—3); Ревизоръ (Хлестаковъ — 5); Шутъ Тантрисъ (Огринъ—8). *Всего—въ 11 пьесахъ—59 разъ.*

29. Осокинъ, Александръ Ефимовичъ (съ 4 іюня 1867 г. по 1 сентября 1870 г. и съ 1 іюня 1882 г.).

Венеціанскій купецъ (Дожъ—10); Виноватая (Бородавкинъ — 3); Волки и овцы (Дворецкій — 9); Женитьба (Жевакинъ — 1); На всякаго мудреца довольно простоты (Григорій — 22); Плоды просвѣщенія (Федоръ Ивановичъ—3, 1-й мужикъ—2); Равенскій боецъ (Титъ Марцій—6); Ревизоръ (Хлоповъ—7); Старый Гейдельбергъ (Рюдеръ—10); Тихая пристань (Модестовъ — 6); Уріэль Акоста (Бенъ-Акиба — 10); Шутъ Тантрисъ (3-й баронъ—8). *Всего—въ 12 пьесахъ—97 разъ.*

30. Павловъ, Николай Леонтьевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Венеціанскій купецъ (принцъ Марроккскій — 3); Звѣзда (Галлусъ — 7, Францъ — 1); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Мамаева—3); Равенскій боецъ (Кассій — 8); Разбойники (графъ Мооръ — 2); Ревизоръ (жандармъ — 7): Уріэль Акоста (де Сильва—10); Шутъ Тантрисъ (рыцарь Динасъ—8); Эринніи (Тальѳибіосъ — 4). *Всего—въ 9 пьесахъ—53 раза.*

31. Пантелѣевъ, Александръ Петровичъ (съ 1 сентября 1894 г.).

Вишневый садъ (Епиходовъ—1); Вторая молодость (Кунавинъ—2); Горячее сердце (Силанъ—

2); Г-жа Пошлость (Фельтенштейнъ—9); Горе отъ ума (г-нъ Д.—6); Женитьба (Степанъ—2); Звѣзда (Блюмъ—7); На всякаго мудреца довольно простоты (Голутвинъ—16); Не въ свои сани не садись (Маломальскій—2); Плоды просвѣщенія (Яковъ—5); Послѣдняя жертва (Салай Салтанычъ—3); Разбойники (Шпигельбергъ—2); Ревизоръ (Земляника—3, Ростаковскій—2); Старый Гейдельбергъ (Келлерманъ—10). *Всего—въ 14 пьесахъ—72 раза.*

32. Пашковскій, Николай Христофоровичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Бѣдность не порокъ (старикъ—5); Вишневый садъ (чиновникъ—4); Вожди (сторожъ—5); Вторая молодость (Поликарпъ—2); Волки и овцы (Стропилинъ—11); Горячее сердце (Сидоренко—2); Горе отъ ума (слуга Репетилова—6); Звѣзда (Кохъ—8); Не въ свои сани не садись (Степанъ—1); Недоросль (Тришка—5); Плоды просвѣщенія (1-й выѣздной—5); Послѣдняя жертва (Василій—3); Равенскій боецъ (Аперъ—8); Ревизоръ (Ростаковскій—5); Свадьба Кречинскаго (Бекъ—3); Старый Гейдельбергъ (Бильцъ—10); Тихая пристань (Трубачевъ—6); Холопы (Арсентій—5); Шутъ Тантрисъ (Ивейнъ—8); на выходахъ—въ 3 пьесахъ—24 раза. *Всего—въ 22 пьесахъ—126 разъ.*

33. Петровскій, Андрей Павловичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Безъ протекціи (Мунъ—2); Бѣдность не порокъ (Коршуновъ—5); Вишневый садъ (Епиходовъ—3); Г-жа Пошлость (Стальскій—8); Дикарка (Вершинскій—1); Звѣзда (Мозель—6), Золотой телецъ (Гольдштернъ отецъ—5); Ивановъ (Шабельскій—6); Коварство и любовь (фонъ Кальбъ—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Мамаевъ—5); Передъ зарей (Егорычъ—12); Плоды просвѣщенія (3-й мужикъ—5); Ревизоръ (Осипъ—4, Бобчинскій—2); Свадьба Кречинскаго (Щебневъ—5); Сполохи (Мохначевъ—3); Сердце не камень (Халымовъ—1); Холопы (Венедиктъ—2, Автономъ—1). *Всего—въ 18 пьесахъ—77 разъ.*

34. Петровъ, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

Венеціанскій купецъ (принцъ Марокскій—6); Вишневый садъ (Лопахинъ—2); Горе отъ ума (Скалозубъ—6); Женитьба (Кочкаревъ—2); Ивановъ (Львовъ—6); Передъ зарей (Викулинъ—12); Плоды просвѣщенія (Сахатовъ—5); Ревизоръ (Шпекинъ—7); Свадьба Кречинскаго (Нелькинъ—1); Сердце не камень (Ерастъ—1); Шутъ Тантрисъ (герцогъ Деновалинъ—8). *Всего—въ 11 пьесахъ—56 разъ.*

Оставилъ службу 1 сентября 1910 г.

35. Судьбининъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Бѣдность не порокъ (Любимъ Торцовъ—5); Власть тьмы (Никита—1); Волки и овцы (Мурзавецкій—11); Г-жа Пошлость (Гавриловъ—10); Обыватели (Турищевъ—26). *Всего—въ 5 пьесахъ—53 раза.*

36. Усачевъ, Александръ Артемьевичъ (съ 1 мая 1889 г.).

Безъ протекціи (Викторъ—2); Венеціанскій купецъ (Ланчелотъ—9); Вишневый садъ (Яша—2); Женитьба (Анучкинъ—2); Женихъ (Максъ—1); Ивановъ (Косыхъ—3); Обыватели (Алеша—26); Плоды просвѣщенія (Коко—5); Поздняя любовь (Дормидонтъ—2); Свадьба Кречинскаго (Тишка—5); Сполохи (Никеша—3); Трагикъ по неволѣ (Мурашкинъ—18); Холопы (Мирошка—4). *Всего—въ 13 пьесахъ—82 раза.*

37. Ходотовъ, Николай Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).

Виноватая (Шабровъ—3); Вторая молодость (Виталій—2); Г-жа Пошлость (Стальскій—3, Фельтенштейнъ—1); Жены (Сергѣй—4); Звѣзда (Визингеръ—15); Ивановъ (Ивановъ—6); Мѣсяцъ въ деревнѣ (Бѣляевъ—1); Не въ свои сани не садись (Бородкинъ—4); Шутъ Тантрисъ (шутъ и болящій—8). *Всего—въ 9 пьесахъ—46 разъ.*

38. Шаповаленко, Николай Петровичъ (съ 19 марта 1880 г.).

Бѣдность не порокъ (Разлюляевъ—5); Власть тьмы (Акимъ—1); Вишневый садъ (Фирсъ—3); Волки и овцы (маляръ—11); Горячее сердце (Аристархъ—2); Г-жа Пошлость (Ефремъ—10); Звѣзда (Мозель—9); Ивановъ (Косыхъ—3); Не въ свои сани не садись (Маломальскій—2); Недоросль (Кутейкинъ—5); Плоды просвѣщенія (старый поваръ—4); Ревизоръ (Добчинскій—5); Холопы (Автономъ—2). *Всего—въ 13 пьесахъ—62 раза.*

39. Щепкинъ, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

Венеціанскій купецъ (Балтазаръ—11); Волки и овцы (крестьянинъ—11); Горячее сердце (2-й мѣщанинъ—2); Горе отъ ума (слуга Скалозуба—6); Золотой телецъ (лакей—3); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Крутицкаго—5); Плоды просвѣщенія (швейцаръ—5); Равенскій боецъ (Целій—8); Ревизоръ (Гибнеръ—7); Старый Гейдельбергъ (Рейтеръ—10); Уріэль Акоста (Симонъ—10); Холопы (Прокофій—1); на выходахъ—въ 9 пьесахъ—57 разъ. *Всего—въ 21 пьесѣ—136 разъ.*

40. Юрьевъ, Юрій Михайловичъ (съ 1 сентября 1893 г.).

Вожди (Дмитрій Вершилинъ—5); Горе отъ ума (Чацкій—6); Коварство и любовь (Фердинантъ—3); На всякаго мудреца довольно простоты (Глумовъ—8); Передъ зарей (Биневичъ—12); Плоды просвѣщенія (Вово—3); Равенскій боецъ (Тумеликъ—8); Разбойники (Карлъ—2); Старый Гейдельбергъ (Карлъ-Генрихъ—10); Уріэль Акоста (Акоста—10); Холопы (князь Платонъ—5); Шутъ Тантрисъ (Маркъ—8). *Всего—въ 12 пьесахъ—80 разъ.*

41. Яковлевъ, Кондратъ Николаевичъ (съ 15 февраля 1906 г.).

Бѣдность не порокъ (Гордѣй Торцовъ—5); Власть тьмы (Митричъ—1); Вишневый садъ (Симеоновъ-

Пищикъ—1); Вторая молодость (Парусовъ — 2); Горячее сердце (Градобоевъ—2); Г-жа пошлость (Добрыновъ—2); Горе отъ ума (князь Тугоуховскій—4); Женитьба (Яичница—1); Жены (семь тысячъ—4); Звѣзда (Индра—12, Вигидакъ—3); Ивановъ (Лебедевъ — 4); Коварство и любовь (Миллеръ—3); Недоросль (Простаковъ—5); Передъ зарей (старикъ—12); Плоды просвѣщенія (2-й мужикъ—5); Послѣдняя жертва (Прибытковъ — 3); Разбойники (патеръ — 2); Ревизоръ (городничій — 6, Земляника—1); Свои люди-сочтемся (Расположенскій — 1); Старый Гейдельбергъ (Ютнеръ—10); Трагикъ по неволѣ (Толкачевъ—18); Холопы (князь Андрей—4) *Всего—въ 22 пьесахъ—111 разъ.*

42. Яковлевъ, Николай Георгіевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Венеціанскій купецъ (Антоніо — 5); Виноватая (квартальный—3); Вишневый садъ (начальникъ станціи—2); Волки и овцы (Власъ—1); Горячее сердце (Жигуновъ—2); Горе отъ ума (слуга Хрюминой — 6); Звѣзда (галлусъ—8); Коварство и любовь (президентъ—3); На всякаго мудреца довольно простоты (человѣкъ Мамаева—17); Передъ аарей (Дворецкій — 12); Равенскій боецъ (Кейксъ—8); Ревизоръ (Свистуновъ—7), Свадьба Кречинскаго (Федоръ — 2); Свѣтлая личность (Ванпурно—16); Старый Гейдельбергъ (фонъ Ведель—10); Урізль Акоста (Рувимъ—10); Холопы (1-й лакей—5); на выходахъ—въ 3 пьесахъ—15 разъ. *Всего—въ 20 пьесахъ—130 разъ.*

43. Яковлевъ, Степанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г. по 24 сентября 1896 г. и съ 28 сентября 1898 г.).

Вишневый садъ (Лопахинъ—2); Волки и овцы (Лыняевъ — 11); Горячее сердце (Наркисъ — 1); Женитьба (Подколесинъ—1); На всякаго мудреца довольно простоты (Голутвинъ — 6); Ревизоръ (Ляпкинъ-Тяпкинъ — 2); Свои люди-сочтемся (Подхалюзинъ—4); Сердце не камень (Константинъ Коркуновъ — 1); Холопы (Вѣточкинъ—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—32 раза.*

Русская оперная труппа.

Главный режиссеръ.

Тартаковъ, Іоакимъ Викторовичъ (съ 20 августа 1882 г. по 20 августа 1884 г. и съ 1 сентября 1894 г.).

Режиссеры:

1. Морозовъ, Александръ Яковлевичъ (съ 27 марта 1857 г.).

2. Мейерхольдъ, Всеволодъ Эмильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).

3. Мельниковъ, Петръ Ивановичъ (съ 1 мая 1909 г.).

Завѣдывающій сценою.

Палечекъ, Іосифъ Іосифовичъ (съ 15 апрѣля 1870 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

Библіотекарь.

Пилипасъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 августа 1896 г.).

Суфлеры.

1. Сафоновъ, Николай Матвѣевичъ (съ 1 декабря 1896 г.).

2. Гулевичъ, Георгій Алексѣевичъ (съ 1 января 1899 г.).

Хормейстеры:

1. Казаченко, Георгій Алексѣевичъ (съ 1 августа 1883 г.).

2. Бернарди, Александръ Александровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Аккомпаніаторъ.

Похитоновъ, Даніилъ Ильичъ (съ 1 августа 1905 г.).

Прикомандированные къ режиссерскому управленію:

1. Кравченко, Василій Алексѣевичъ (артистъ) (съ 1 сентября 1896 г.).

2. Малышева, Елена Норбертовна (отст. хористка) (съ 1 августа 1882 г.).

3. Мещеряковъ, Василій Степановичъ (и. о. писмоводителя и пом. режиссера) (съ 1 ноября 1902 г.).

Артистки:

1. Баулина, Вѣра Григорьевна (съ 15 декабря 1890 г.).
Снѣгурочка (царскій отрокъ — 1) *Всего — въ 1 оперѣ—1 разъ.*

2. Больска, Аделаида Юльевна (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1893 г. и съ 15 октября 1897 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.
Анджело (Катарина—3); Валкирія (Зиглинда—8); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—5); Лоэнгринъ (Эльза—1); Травіата (Віолетта—3). *Всего—въ 5 операхъ—20 разъ.*

3. Будкевичъ, Марія Яковлевна (съ 1 сентября 1897 г.).
Валкирія (Гельмвига—9); Гибель боговъ (3-я норна—3); Жизнь за царя (Антонина—1); Золото Рейна (Воглинда—1); Зигфридъ (голосъ птички—1); Карменъ (Микаэла—1); Русланъ и Людмила (Людмила—2). *Всего—въ 7 операхъ—18 разъ.*

4. Гвоздецкая, Александра Андреевна (съ 1 сентября 1909 г.).
Анджело (Катарина—2); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—1); Пиковая дама (Лиза — 5); Русланъ и Людмила (Горислава—4); Снѣгурочка (Купава—2). *Всего—въ 5 операхъ—14 разъ.*

5. Григоровичъ, Юлія Александровна (съ 1 марта 1890 г.).
Дубровскій (1-я дама—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*
Оставила службу 1 мая 1910 г.

6. Дюверну а, Екатерина Владиміровна (съ 1 сентября 1899 г.).
Анджело (2-я маска — 1, Дафна—4); Валкирія (Зигруна — 9); Гибель боговъ (2-я норна — 3); Дубровскій (дама—3, 2-я дама—2); Евгеній Онѣгинъ (Ларина — 4); Корделія (Джіованна — 6); Игорь (нянька—9); Манонъ (Жавотта—5, Розалинда—7); Миранда (оруженосецъ—2); Пиковая дама (горничная—7); Риголетто (Джіованна—6); Травіата (Аннина—6). *Всего—въ 12 операхъ—74 раза.*

7. Забѣлла, Надежда Ивановна (съ 1 сентября 1904 г.).
Золото Рейна (Фрейа—3). *Всего—въ 1 оперѣ—3 раза.*

8. Збруева, Евгенія Ивановна (съ 1 января 1904 г.).
Валкирія (Шартлейта—1); Дубровскій (Егоровна—2); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—1); Жизнь за царя (Ваня—3); Золото Рейна (Эрда—2, Воглинда — 1); Зигфридъ (Эрда—2); Князь Игорь (Кончаковна—6); Русланъ и Людмила (Ратмиръ—5); Русалка (княгиня—2); Снѣгурочка (Лель—4); Юдиѳь (Авра — 3). *Всего — въ 11 операхъ — 32 раза.*

9. Иванова, Елизавета Александровна (съ 1 сентября 1900 г.).
Валкирія (Ортлинда — 9); Золото Рейна (Воглинда—1); Карменъ (Фраскита—3); Князь Игорь (нянька — 6); Лакмэ (Элленъ—2); Манонъ (де Бретиньи—4); Пиковая дама (Прилѣпа—5); Риголетто (пажъ—6); Снѣгурочка (царскій отрокъ—5). *Всего—въ 9 операхъ—41 разъ.*

10. Катульская, Елена Клементьевна (съ 1 сентября 1909 г.).
Зигфридъ (голосъ птички—1); Лакмэ (Лакмэ—5); Риголетто (Джильда—6); Снѣгурочка (Снѣгурочка—3). *Всего—въ 4 операхъ—15 разъ.*

11. Коваленко, Марія Владиміровна (съ 1 мая 1908 г.).
Гибель боговъ (Воглинда—1); Дубровскій (Таня—3); Жизнь за царя (Антонина — 4); Карменъ (Микаэла—5); Русланъ и Людмила (Людмила—2); Русалка (Ольга—2). *Всего—въ 6 операхъ—17 разъ.*

12. Куза, Евфросинія Ивановна (съ 1 августа 1894 г.).
Аида (Аида—2); Валкирія (Брунгильда—2); Гибель боговъ (Брунгильда—1); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—1); Зигфридъ (Брунгильда—1); Корделія (Корделія—2); Князь Игорь (Ярославна—5); Русалка (Наташа — 2); Тангейзеръ (Елизавета — 4); Тристанъ и Изольда (Изольда — 1); Юдиѳь (Юдиѳь — 2). *Всего — въ 11 операхъ — 23 раза.*
† 15 мая 1910 г.

13. Кузнецова, Марія Николаевна (съ 1 сентября 1905 г.).
Демонъ (Тамара—3); Дубровскій (Маша—2); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—3); Лоэнгринъ (Эльза—1); Манонъ (Манонъ — 7); Ромео и Джульетта (Джульетта—6); Русланъ и Людмила (Людмила—1); Снѣгурочка (Снѣгурочка—3); Травіата (Віолетта—4); Фаустъ (Маргарита — 5). *Всего — въ 10 операхъ—30 разъ.*

14. Кузьмина, Елизавета Ивановна (съ 1 марта 1890 г.).
Демонъ (няня—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

15. Ланская, Надежда Михайловна (съ 1 сентября 1905 г.).
Валкирія (Вальтраута—6); Гибель боговъ (Вельгунда—3); Золото Рейна (Вельгунда—2); Корделія (Андреино—1); Пиковая дама (Полина—1, гувернантка—3); Риголетто (графиня—6); Русланъ и Людмила (Наина—3); Снѣгурочка (Бобылиха—5); Тангейзеръ (молодой пастухъ—1); Травіата (Флора — 5). *Всего — въ 10 операхъ—36 разъ.*

16. Литвинъ, Фелія Васильевна.
Валкирія (Брунгильда—1); Тристанъ и Изольда (Изольда — 2); Юдиѳь (Юдиѳь — 3). *Всего — въ 3 операхъ—6 разъ.*

17. Маслова, Екатерина Михайловна (съ 10 сентября 1890 г.).
Дубровскій (1-я дама—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

18. Марковичъ, Марія Эдуардовна (съ 1 сентября 1900 г.).
Анджело (Тизба—1); Аида (Амнерисъ—3); Валкирія (Фрика—3); Гибель боговъ (Вальтраута—1); Золото Рейна (Фрика—2); Корделія (Андреино—3); Пиковая дама (Полина—4); Ромео и Джульетта (пажъ — 5); Снѣгурочка (Весна—3); Тристанъ и Изольда (Брангена — 4); Фаустъ (Зибель—2). *Всего—въ 11 операхъ—32 раза.*

19. Михайлова, Марія Александровна (съ 1 сентября 1892 г.).
Гибель боговъ (Воглинда —2). *Всего—въ 1 оперѣ—2 раза.*

20. Никитина, Прасковья Ивановна (съ 1 сентября 1907 г.).
Демонъ (геній добра—2); Золото Рейна (Эрда—1); Зигфридъ (Эрда—1); Риголетто (Магдалина—5); Снѣгурочка (Лель — 1); Фаустъ (Зибель — 3). *Всего—въ 6 операхъ—13 разъ.*

21. Николаева, Елена Николаевна (съ 1 марта 1908 г.).
Аида (Аида—2); Гибель боговъ (Гутруна—3); Князь Игорь (Ярославна—12); Лоэнгринъ (Ортруда—2); Снѣгурочка (Купава—1); Тангейзеръ (Венера—3); Тристанъ и Изольда (Брангена—3). *Всего—въ 7 операхъ—26 разъ.*

22. Носилова, Юлія Николаевна (съ 1 декабря 1893 г.).
Валкирія (Гримгерда — 5); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—2); Корделія (Андреино—2); Князь Игорь (половецкая дѣвушка—9); Лакмэ (Маллика—3); Манонъ (Жавотта—2); Пиковая дама (Полина—1, Миловзоръ — 2); Тангейзеръ (молодой пастухъ—4). *Всего—въ 8 операхъ—30 разъ.*

23. Панина, Антонина Ивановна (съ 1 сентября 1900 г.).
Анджело (2-я маска — 4, Дафна — 1); Валкирія (Гримгерда — 4, Росвейса — 5); Гибель боговъ (1-я норна—3); Демонъ (няня—1); Евгеній Онѣгинъ (Ларина—9); Золото Рейна (Вельгунда—1); Карменъ (Мерседесъ—6); Князь Игорь (половецкая дѣвушка—8); Лакмэ (Маллика—1, мистрисъ Бентсонъ—4); Манонъ (Розетта—7); Пиковая дама (гувернантка—4); Ромео и Джульетта (Гертруда—6); Русланъ и Людмила (Наина—2); Снѣгурочка (Бобылиха—1); Травіата (Аннина—1); Фаустъ (Марта—5). *Всего—въ 16 операхъ—76 разъ.*

24. Петренко, Елизавета Ѳеодоровна (съ 1 сентября 1905 г.).
Анджело (Тизба—4); Аида (Амнерисъ—2); Валкирія (Вальтраута—3, Швертлейта—1, Росвейса—4); Гибель боговъ (Вальтраута—1, Флосхильда—1); Демонъ (Геній добра—1); Дубровскій (Егоровна—3); Евгеній Онѣгинъ (няня—2); Золото Рейна (Флосхильда — 1); Корделія (Уберта—3); Князь Игорь (Кончаковна — 11); Лакмэ (Маллика — 1); Пиковая дама (Полина — 1); Ромео и Джульетта (пажъ—1); Снѣгурочка (Весна—1, Лель—1). *Всего—въ 13 операхъ—44 раза.*

25. Славина, Марія Александровна (съ 14 мая 1877 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.
Валкирія (Фрика—6); Гибель боговъ (Вальтраута—1); Евгеній Онѣгинъ (няня—10); Золото Рейна (Фрика—1); Корделія (Уберта—3); Пиковая дама (графиня—7); Юдиѳь (Авра—2). *Всего—въ 7 операхъ—30 разъ.*

26. Слатина, Елена Викторовна (съ 1 мая 1898 г.).
Валкирія (Герхильда—9); Дубровскій (Таня—2); Золото Рейна (голосъ птички — 1); Карменъ (Фраскита—3); Лакмэ (Элленъ—3); Манонъ (де Бретиньи—3); Пиковая дама (Прилѣпа—2); Травіата (Флора—2). *Всего—въ 8 операхъ—25 разъ.*

27. Сѣднева, Ольга Николаевна (съ 1 сентября 1890 г.).
Князь Игорь (нянька—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

28. Тугаринова, Клавдія Алексѣевна (съ 1 августа 1902 г.).
Валкирія (Швертлейта—7); Гибель боговъ (Флосхильда—2); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—9); Жизнь за царя (Ваня—1), Золото Рейна (Флосхильда—2); Лакмэ (мистрисъ Бентсонъ — 1); Пиковая дама (Миловзоръ—5); Риголетто (Магдалина—1). *Всего—въ 8 операхъ—26 разъ.*

29. Фигнеръ, Медея Ивановна (съ 1 сентября 1887 г.). Солистка Его Императорскаго Величества.
Валкирія (Брунгильда—3); Гибель боговъ (Брунгильда—1); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—2); Карменъ (Карменъ—6); Корделія (Корделія—4); Пиковая дама (Лиза — 1). *Всего—въ 6 операхъ—17 разъ.*

30. Чаплинская, Евгенія Константиновна (съ 1 марта 1890 г.).
Князь Игорь (нянька—1) *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

31. Черкасская, Маріанна Борисовна (съ 1 сентября 1900 г.).
Валкирія (Зиглинда—1, Брунгильда—3); Гибель боговъ (Брунгильда—1); Дубровскій (Маша—3); Зигфридъ (Брунгильда—2); Миранда (Миранда—2); Пиковая дама (Лиза—1); Русланъ и Людмила (Горислава—1); Снѣгурочка (Купава—3); Тангейзеръ (Елизавета—1, Венера—2); Тристанъ и Изольда (Изольда—4). *Всего—въ 10 операхъ—24 раза.*

Дебютировали:

1. Аксакова.
Аида (Амнерисъ—1).

2. Валицкая.
Аида (Аида—1).

3. Друзякина.
Аида (Аида—1); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—1).

4. Захарова.
Евгеній Онѣгинъ (Ольга—1); Жизнь за царя (Ваня—1).

Артисты:

1. Алесандровичъ, Александръ Доримидонтовичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Анджело (Фра Паоло—2, гондольеръ—3); Золото Рейна (Фро — 1); Лакмэ (Хаджи—5); Ромео и Джульетта (Тебальдо—5); Русланъ и Людмила (Баянъ—2); Тангейзеръ (Вальперъ—4); Юдиѳь (Вагоа—2). *Всего—въ 7 операхъ—24 раза.*

2. Андреевъ 1-й, Николай Васильевичъ (съ 1 мая 1909 г.).
Аида (Амонасро—3); Гибель боговъ (Гунтеръ—1); Демонъ (Демонъ — 1); Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ—7); Карменъ (Эскамилло — 3); Корделія (Орсо—2); Князь Игорь (Игорь—12); Русланъ и Людмила (Русланъ—1); Снѣгурочка (Мизгирь—3); Травіата (Жоржъ—1); Тристанъ и Изольда (Курвеналъ—4). *Всего—въ 11 операхъ—38 разъ.*

3. Андреевъ 2-й, Павелъ Захаровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Анджело (Фра Паоло—3, гондольеръ—2); Демонъ (князь Синодалъ—1); Дубровскій (Деформжъ—2); Золото Рейна (Миме—2); Зигфридъ (Миме—1); Князь Игорь (Овлуръ — 10); Манонъ (Гійо де Морфонтенъ—3); Миранда (Гюкъ де Корвиль—2); Тристанъ и Изольда (Мелотъ—7); Юдиѳь (Ахіоръ—2). *Всего—въ 10 операхъ—35 разъ.*

4. Большаковъ, Николай Аркадьевичъ (съ 1 мая 1906 г.).
Анджело (Родольфъ — 4); Аида (Радамесъ—2); Дубровскій (Владиміръ — 1); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій — 2); Карменъ (донъ Хозе—1); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—1); Лакмэ (Джеральдъ — 2); Русланъ и Людмила (Баянъ—1, Финнъ—1); Русалка (князь—1); Травіата (Альфредъ—1); Фаустъ (Фаустъ—1); Юдиѳь (Ахіоръ—3). *Всего—въ 12 операхъ—21 разъ.*

5. Боровикъ, Андрей Марковичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Аида (Радамесъ — 2); Жизнь за царя (Собининъ—2); Корделія (Беппо—1). *Всего—въ 3 операхъ—5 разъ.*
Оставилъ службу съ 1 сентября 1910 г.

6. Бухтояровъ, Дмитрій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г.).
Аида (Рамфисъ—2); Демонъ (князь Гудалъ—2); Карменъ (Цунига—1); Князь Игорь (Скула—10); Снѣгурочка (Бермята—2); Юдиѳь (Хармій—5). *Всего—въ 6 операхъ—22 раза.*

7. Васильевъ, Николай Георгіевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Анджело (1-я маска—5); Аида (гонецъ—1); Демонъ (гонецъ—1); Жизнь за царя (крестьянинъ—2); Золото Рейна (Фро—2); Карменъ (Ремендадо—6); Корделія (монахъ—3); Князь Игорь (Овлуръ—7); Ромео и Джульетта (Тебальдо — 1); Снѣгурочка (1-й бирючъ—6); Тангейзеръ (Генрихъ—2); Травіата (Гастонъ—7); Тристанъ и Изольда (пастухъ—3); Юдиѳь (еврейскій воинъ—5). *Всего—въ 14 операхъ—51 разъ.*

8. Виттингъ, Евгеній Эдуардовичъ (съ 1 мая 1909 г.).
Аида (Радамесъ—2); Демонъ (князь Синодалъ—1); Жизнь за царя (Собининъ — 1); Корделія (Беппо—2); Фаустъ (Фаустъ—1). *Всего—въ 5 операхъ—7 разъ.*

9. Григоровичъ, Иванъ Стахіевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Анджело (Асканіо Строцца—3); Аида (царь—3); Демонъ (старый слуга—2); Дубровскій (засѣдатель—2); Евгеній Онѣгинъ (Греминъ—1); Золото Рейна (Фафнеръ —2); Корделія (Югурта — 1); Князь Игорь (Кончакъ—3); Манонъ (графъ де-Гріе, отецъ — 3); Пиковая дама (Суринъ—7); Риголетто (графъ Монтероне — 6); Ромео и Джульетта (герцогъ Веронскій—6); Снѣгурочка (Бермята—2); Тангейзеръ (Битерольфъ—3); Травіата (маркизъ д'Обиньи — 7); Юдиѳъ (Асфанезъ—5). *Всего—въ 16 операхъ—56 разъ.*

10. Гулевичъ, Николай Евграфовичъ (онъ же и суфлеръ) (съ 1 января 1899 г.).
Дубровскій (2-й приказный — 5). *Всего — въ 1 оперѣ—5 разъ.*

11. Давыдовъ, Александръ Моисеевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Валкирія (Зигмундъ—1); Дубровскій (Владиміръ—4); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—2); Золото Рейна (Логе—1); Зигфридъ (Миме—2); Карменъ (Донъ Хозе—5); Пиковая дама (Германъ—7); Травіата (Альфредъ—1). *Всего—въ 8 операхъ—23 раза.*

12. Ершовъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 мая 1895 г.).
Валкирія (Зигмундъ — 8); Гибель боговъ (Зигфридъ—2); Золото Рейна (Логе—2); Зигфридъ (Зигфридъ—2); Миранда (Персевальдъ—2); Снѣгурочка (царь Берендей—4); Тангейзеръ (Тангейзеръ—5); Тристанъ и Изольда (рыцарь Тристанъ—7). *Всего—въ 8 операхъ—32 раза.*

13. Ивановъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 1 мая 1889 г.).
Анджело (1-й сбира—5); Аида (гонецъ—5); Дубровскій (1-й приказный — 5); Евгеній Онѣгинъ

(крестьянинъ—12); Жизнь за царя (крестьянинъ—3); Корделія (монахъ—3); Лоэнгринъ (дворянинъ—2); Манонъ (солдатъ — 7, игрокъ—7); Пиковая дама (Чаплинскій—7, распорядитель—7); Риголетто (Борса—6); Ромео и Джульетта (Бенволіо—6); Тангейзеръ (Генрихъ—3); Юдиѳь (еврейскій воинъ—5). *Всего—въ 3 операхъ—83 раза.*

14. Касторскій, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Валкирія (Вотанъ—5); Гибель боговъ (Хагенъ—1); Евгеній Онѣгинъ (Греминъ—5); Жизнь за царя (Сусанинъ—2), Золото Рейна (Вотанъ—3); Зигфридъ (путникъ—2); Лакмэ (Нилаканта—1); Лоэнгринъ (король — 1); Миранда (Одонъ де-Терра—1); Ромео и Джульатта (братъ Лоренцо—1); Русланъ и Людмила (Русланъ—1); Тангейзеръ (Германъ—3); Тристанъ и Изольда (Маркъ—4). *Всего—въ 13 операхъ—31 разъ.*

15. Кравченко, Василій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).
Дубровскій (Гришка — 5); Манонъ (игрокъ—7); Риголетто (придверникъ — 6). *Всего—въ 3 операхъ—18 разъ.*

16. Лабинскій, Андрей Марковичъ (съ 1 сентября 1897 г.).
(Анджело (Родольфъ—1); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—1); Жизнь за царя (Собининъ—2); Корделія (Беппо—3); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—8); Лакмэ (Джеральдъ — 3); Риголетто (герцогъ—1); Русланъ и Людмила (Финнъ—4); Русалка (князь—1); Снѣгурочка (царь Берендей—2); Тангейзеръ (Вальтеръ—1); Тристанъ и Изольда (матросъ — 4); Фаустъ (Фаустъ — 1); Юдиѳь (Вагоа—3). *Всего—въ 13 операхъ—35 разъ.*

17. Лосевъ, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Гибель боговъ (Альберихъ—2); Дубровскій (князь Верейскій—2); Евгеній Онѣгинъ (Зарѣцкій—12); Золото Рейна (Доннеръ—2); Карменъ (Данкайро—6); Корделія (Угоне—2); Князь Игорь (Скула—4); Лакмэ (Фридрихъ—5); Лоэнгринъ (глашатай—1); Миранда (Бертранъ Дельзана—2); Пиковая дама (князь Елецкій—7); Ромео и Джульетта (Капулетто—6); Снѣгурочка (2-й бирючъ—1); Травіата (докторъ Гренвиль—7). *Всего—въ 14 операхъ—59 разъ.*

18. Матвѣевъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 8 ноября 1906 г.).
Гибель боговъ (Зигфридъ—1); Зигфридъ (Зигфридъ—1). *Всего—въ 2 операхъ—2 раза.*

19. Маркевичъ, Николай Филимоновичъ (съ 1 февраля 1897 г.).
Дубровскій (исправникъ—5, Антонъ—5); Евгеній Онѣгинъ (ротный—2, Зарѣцкій—1); Жизнь за царя (начальникъ русскаго отряда — 5); гонецъ польскій—5); Карменъ (Моралесъ—5); Корделія (Баптистъ—6); Лакмэ (предсказатель—5); Лоэнгринъ (дворянинъ — 2); Манонъ (солдатъ — 7, крупье—7); Пиковая дама (Златогоръ—7); Риголетто (графъ Чепрано—6); Ромео и Джульетта (Парисъ — 6); Снѣгурочка (лѣшій—5); Травіата (баронъ Дюфоль — 7); Тристанъ и Изольда (кормчій—7); Фаустъ (Вагнеръ—5); Юдиѳь (еврейскій воинъ — 5). *Всего — въ 16 операхъ — 104 раза.*

20. Павловъ, Павелъ Яковлевичъ (съ 1 марта 1908 г.).
Аида (Рамфисъ — 3); Валкирія (Гундингъ — 1); Дубровскій (Андрей Дубровскій — 2); Жизнь за царя (Сусанинъ — 2); Корделія (епископъ — 2); Князь Игорь (Скула—3); Снѣгурочка (дѣдъ морозъ—2); Юдиѳь (Озія—5). *Всего—въ 8 операхъ—20 разъ.*

21. Пироговъ, Григорій Степановичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Анджело (Анафеста Галеофа—2); Корделія (Югурта — 3); Князь Игорь (Владиміръ Ярославичъ—9); Лакмэ (Нилаканта—4); Миранда (Одонъ де-Терра—1). *Всего—въ 5 операхъ—19 разъ.*

22. Преображенскій, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 1 января 1901 г. и съ 1 августа 1907 г.).
Анджело (Асканіо Строцци—2); Аида (царь—3); Гибель боговъ (Альберихъ—1); Дубровскій (Архипъ—5), Евгеній Онѣгинъ (ротный—11); Жизнь за царя (начальникъ польскаго отряда—3); Золото Рейна (Фазольтъ—2); Карменъ (Цунига—5); Корделія (Угоне—4); Манонъ (хозяинъ гостинницы—5); Пиковая дама (Нарумовъ—6); Риголетто (Спарафучилле—3); Русланъ и Людмила (Свѣтозаръ — 5); Снѣгурочка (масленица — 1); Тангейзеръ (Реймеръ—2); Юдиѳь (Эліакимъ—3). *Всего—въ 16 операхъ—61 разъ.*

23. Пустовойтъ, Гавріилъ Владиміровичъ (съ 1 мая 1906 г.).
Анджело (2-й сбира—5); Демонъ (старый слуга—1); Дубровскій (засѣдатель—3); Жизнь за царя (начальникъ польскаго отряда—1); Золото Рейна (Доннеръ—1); Зигфридъ (Фафнеръ—3); Корделія (глашатай—6); Лакмэ (Кураваръ—5); Лоэнгринъ (дворянинъ—2); Манонъ (хозяинъ гостинницы—2, конвойный сержантъ—7, полисменъ—7); Пиковая дама (Нарумовъ—1); Русалка (ловчій—2); Снѣгурочка (масленица — 4, 2-й бирючъ — 5); Тангейзеръ (Реймаръ — 3); Юдиѳь (еврейскій воинъ—5). *Всего—въ 15 операхъ—63 раза.*

24. Серебряковъ, Константинъ Терентьевичъ (съ 2 мая 1887 г.).
Валкирія (Гундингъ—4); Дубровскій (Андрей Дубровскій — 3); Золото Рейна (Фафнеръ—1); Корделія (епископъ—4); Риголетто (Спарафучилле—3); Снѣгурочка (дѣдъ морозъ—1, (Бермята—2); Фаустъ (Мефистофель—1); Юдиѳь (Эліакимъ—2). *Всего—въ 8 операхъ—21 разъ.*

25. Сибиряковъ, Левъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1902 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 мая 1909 г.).
Анджело (Анджело—2); Аида (Рамфисъ—1); Валкирія (Вотанъ—3); Зигфридъ (путникъ—1); Ромео

и Джульетта (братъ Лоренцо — 5); Тангейзеръ (Германъ—2); Тристанъ и Изольда (Маркъ—3). *Всего — въ 7 операхъ—17 разъ.*

26. Смирновъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1896 г.).
Анджело (Анафеста Галеофа — 3); Аида (Амонасро—1); Гибель боговъ (Гунтеръ—2); Дубровскій (Троекуровъ — 3); Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ — 4); Золото Рейна (Альберихъ—2); Зигфридъ (Альберихъ—2); Карменъ (Эскамилло—1); Корделія (Орсо — 4); Князь Игорь (Владиміръ Ярославичъ—6); Ромео и Джульетта (Меркуціо—1); Снѣгурочка (Мизгирь—2); Тангейзеръ (Вольфрамъ—4); Травіата (Жоржъ—1); Тристанъ и Изольда (Курвеналъ—3); Фаустъ (Валентинъ—1). *Всего—въ 16 операхъ—40 разъ.*

27. Ставеновъ, Павелъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1890 г.).
Манонъ (игрокъ—7); Травіата (слуга—7). *Всего—въ 2 операхъ—2 раза.*

28. Тартаковъ, Іоакимъ Викторовичъ (съ 20 августа 1882 г. по 20 августа 1884 г. и съ 1 сентября 1894 г.).
Аида (Амонасро—2); Демонъ (Демонъ—1); Дубровскій (Троекуровъ—2); Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ — 1); Золото рейна (Альберихъ—1); Зигфридъ (Альберихъ—1); Карменъ (Эскамилло—2); Лоэнгринъ (Фридрихъ фонъ Тельрамундъ—2); Пиковая дама (графъ Томскій — 2); Риголетто (Риголетто—4); Ромео и Джульетта (Меркуціо—5); Тангейзеръ (Вольфрамъ—1); Травіата (Жоржъ—5); Фаустъ (Валентинъ—4). *Всего—въ 14 операхъ—33 раза.*

29. Титовъ, Максъ Юльевичъ (съ 9 октября 1869 г.).
Дубровскій (Деформъ — 3); Евгеній Онѣгинъ Трике — 13); Манонъ (Гійо де-Морфонтэнъ—4); Риголетто (Марулла — 6)) Ромео (Грегоріо — 6). *Всего—въ 5 операхъ—32 раза.*

30. Угриновичъ, Григорій Петровичъ (съ 1 сентября 1885 г.).
Демонъ (гонецъ—1); Дубровскій (Шабашкинъ—5); Князь Игорь (Ерошка—11); Лакмэ (китайскій продавецъ—5); Лоэнгринъ (дворянинъ—2); Манонъ (игрокъ—7); Пиковая дама (Чекалинскій—7); Русалка (запѣвало—2); Снѣгурочка (Бобыль-Бакула—4); Тристанъ и Изольдъ (пастухъ—4). *Всего—въ 10 операхъ—48 разъ.*

31. Филипповъ, Иванъ Филипповичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Анджело (Анджело—3); Валкирія (Гундингъ—4); Гибель боговъ (Хагенъ — 2); Евгеній Онѣгинъ (Гремминъ—5); Золото рейна (Фазольтъ—1); Русланъ и Людмила (Фарлафъ — 5); Снѣгурочка (дѣдъ морозъ—2). *Всего—въ 7 операхъ—22 раза.*

32. Чупрынниковъ, Митрофанъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1894 г.).
Золото Рейна (Миме—1); Князь Игорь (Ерошка—6); Русланъ и Людмила (Баянъ—2); Снѣгурочка (Бобыль-Бакула—2); Тристанъ и Изольда (матросъ—3). *Всего—въ 5 операхъ—14 разъ.*

33. Шароновъ, Василій Семеновичъ (съ 20 ноября 1894 г.).
Валкирія (Вотанъ—1); Дубровскій (князь Верейскій — 3); Князь Игорь (Игорь—5); Лоэнгринъ (глашатай—1); Манонъ (Леско—7); Пиковая дама (графъ Томскій—5); Русланъ и Людмила (Русланъ—3); Русалка (сватъ—2); Снѣгурочка (Мизгирь—1); Тангейзеръ (Битерольфъ—2). *Всего—въ 10 операхъ—30 разъ.*

Пѣли на Петербургской оперной сценѣ Императорскихъ театровъ.

1. Петровъ.
Лоэнгринъ (король—1).

2. Смирновъ, Д. А.
Евгеній Онѣгинъ (Ленскій — 3); Игорь (Владиміръ Игоревичъ—3); Манонъ (де Гріе—7); Риголетто (герцогъ—5); Ромео и Джульетта (Ромео—4); Травіата (Альфредъ—4); Фаустъ (Фаустъ—2). *Всего—въ 7 операхъ—28 разъ.*

3. Собиновъ.
Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—3); Лоэнгринъ (Лоэнгринъ — 2); Ромео и Джульетта (Ромео — 2); Травіата (Альфредъ—1). *Всего—въ 4 операхъ—8 разъ.*

4. Шаляпинъ.
Демонъ (Демонъ — 1); Князь Игорь (Владиміръ Ярославичъ—2); Русалка (мельникъ—2); Фаустъ (Мефистофель—4); Юдиѳь (Олофернъ — 5). *Всего—въ 5 операхъ—14 разъ.*

Дебютировали:

1. Аскоченскій.
Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—1).

2. Бѣлянинъ.
Евгеній Онѣгинъ (Греминъ—1); Жизнь за царя (Сусанинъ—1).

3. Залевскій.
Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ—1).

Хористки:

1. Александрова, Александра Александровна (съ 1 августа 1901 г.).

2. Алексѣева, Аграфена Алексѣевна (съ 15 декабря 1897 г.).

3. Андреева, Анна Александровна (съ 10 октября 1905 г.).

4. Антоненко, Евдокія Степановна (съ 1 мая 1899 г.).

5. Баулина, Вѣра Григорьевна (съ 15 декабря 1890 г.).

6. Біантковская, Нина Алексѣевна (съ 1 сентября 1906 г.).

7. Блинова, Ольга Ниловна (съ 1 сентября 1900 г.).

8. Васильева, Марія Гордѣевна (съ 1 октября 1905 г.).

9. Виноградова, Валентина Николаевна (съ 1 января 1901 г.).

10. Высочанская, Лидія Ивановна (съ 1 сентября 1901 г.).

11. Григоровичъ, Юлія Александровна (съ 1 марта 1890 г.).
Оставила службу 1 мая 1910 г.

12. Гридина, Екатерина Андріановна (съ 1 сентября 1902 г.).

13. Дмитріева, Евдокія Алексѣевна (съ 1 мая 1899 г.).

14. Ефимова, Клавдія Ивановна (съ 1 августа 1902 г.).

15. Заозерская, Марія Николаевна (съ 1 августа 1894 г.).

16. Захарова, Вѣра Ивановна (съ 1 сентября 1895 г.).

17. Камчатова, Елизавета Сергѣевна (съ 1 февраля 1897 г.).

18. Клюкина, Ольга Александровна (съ 6 февраля 1891 г.).

19. Коженко, Екатерина Семеновна (съ 1 августа 1901 г.).

20. Коломійцева, Анна Алексѣевна (съ 1 сентября 1906 г.).

21. Конецкая, Зинаида Дмитріевна (съ 1 сентября 1902 г.).

22. Козлова-Цибина, Елизавета Тимофеевна (съ 1 сентября 1908 г.).

23. Корнилова, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1902 г.).

24. Костыгова, Елена Николаевна (съ 27 января 1892 г.).

25. Кузьмина, Елизавета Ивановна (съ 1 марта 1891 г.).

26. Легкова, Елизавета Васильевна (съ 1 сентября 1902 г).

27. Лярсенъ, Ольга Васильевна (съ 1 марта 1904 г.).

28. Малинина, Евгенія Ивановна (съ 1 января 1910 г.).

29. Масленникова, Евдокія Васильевна (съ 1 сентября 1902 г.).

30. Маслова 1-я, Екатерина Михайловна (съ 10 сентября 1890 г.).

31. Маслова 2-я, Александра Михайловна (съ 1 сентября 1895 г.).

32. Михайлова, Софія Егоровна (съ 1 января 1898 г.).

33. Михѣева, Екатерина Григорьевна (съ 1 августа 1898 г.).

34. Морозова 1-я, Елизавета Николаевна (съ 1 октября 1895 г.).

35. Морозова 2-я, Лидія Дмитріевна (съ 1 сентября 1901 г.).

36. Петрова 1-я, Таисія Михайловна (съ 1 августа 1895 г.).

37. Петрова 2-я, Елизавета Петровна (съ 1 августа 1898 г.).

38. Побуда, Ида Іосифовна (съ 1 сентября 1895 г.).

39. Поляшова, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1904 г.).

40. Родіонова, Вѣра Андреевна (съ 1 іюня 1904 г.).

41. Сергѣева, Евгенія Яковлевна (съ 1 августа 1893 г.).

42. Соболева, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1901 г.).

43. Соколова, Александра Ивановна (съ 1 октября 1898 г.).

44. Сѣднева 1-я, Ольга Николаевна (съ 1 сентября 1890 г.).

45. Сѣднева 2-я, Лидія Николаевна (съ 1 сентября 1902 г.).

46. Тимковская, Елизавета Алексѣевна (съ 27 января 1892 г.).

47. Трофимова, Августа Сергѣевна (съ 1 мая 1909 г.).

48. Фредериксъ, Надежда Васильевна (съ 1 сентября 1906 г.).

49. Чаплинская, Евгенія Константиновна (съ 1 марта 1890 г.).

50. Шашина, Алексадра Константиновна (сь 1 сентября 1904 г.).

51. Янкова, Людмила Викторовна (съ 1 сентября 1904 г.).

Хористы:

1. Агафоновъ, Дмитрій Трофимовичъ (съ 1 октября 1899 г.).

2. Аедоницкій, Кузьма Павловичъ (съ 15 октября 1908 г.).

3. Алексѣевъ, Гавріилъ Михайловичъ (съ 20 ноября 1897 г.).

4. Арефьевъ, Алексѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

5. Барановичъ, Александръ Андреевичъ (съ 1 ноября 1890 г.).

6. Бунинъ, Николай Егоровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

7. Буре, Георгій Павловичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

8. Вишневскій, Антонъ Ѳедотовичъ (съ 20 ноября 1894 г.).

9. Воеводинъ, Петръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

10. Гречинъ, Кузьма Михайловичъ (съ 1 октября 1906 г.).

11. Григоровичъ, Иванъ Стахіевичъ (съ 1 сентября 1901 г.).

12. Денисовъ, Иванъ Кузьмичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

13. Зайцевъ, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

14. Закурдаевъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 октября 1901 г.).

15. Ивановъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

16. Коломійцевъ, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 октября 1906 г.).

17. Конакотинъ, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 ноября 1892 г.).

18. Кононенко, Иванъ Андреевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

19. Корчажниковъ, Василій Николаевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

20. Леванда, Павелъ Константиновичъ (съ 1 августа 1901 г.).

21. Легковъ, Левъ Степановичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

22. Лимашевскій, Шефтель Пинхасовичъ (съ 15 августа 1882 г.).

23. Любатовъ, Владиміръ Григорьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

24. Масленниковъ, Василій Петровичъ (съ 15 октября 1897 г.).

25. Мартыненко, Андрей Нестеровичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

26. Молотковъ, Николай Петровичъ (съ 15 ноября 1895 г.).

27. Морозъ, Демьянъ Николаевичъ (съ 1 декабря 1902 г.).

28. Никитинъ, Николай Дормидонтовичъ (съ 1 мая 1895 г.).

29. Петренко, Григорій Абрамовичъ (съ 1 октября 1905 г.).
† 4 февраля 1910 г.

30. Петровъ, Алексѣй Петровичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

31. Пикманъ, Алексѣй Александровичъ (съ 1 октября 1893 г.).

32. Проскуряковъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 мая 1893 г.).

33. Селивановъ, Петръ Филипповичъ (съ 15 октября 1908 г.).

34. Сиротинъ, Дмитрій Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

35. Сисѣцкій, Петръ Алексѣевичъ (съ 1 октября 1906 г.).

36. Соболевскій, Анатолій Матвѣевичъ (съ 1 сентября 1907 г.).

37. Сосновскій, Іосифъ Францевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

38. Ставеновъ, Павелъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

39. Станкевичъ, Анатолій Севастьяновичъ (съ 1 октября 1906 г.).

40. Старчевскій, Даніилъ Даніиловичъ (съ 1 ноября 1895 г.).

41. Томашевскій, Θеодосій Герасимовичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

42. Троцкій, Константинъ Людвиговичъ (съ 1 октября 1905 г.).

43. Тытянко, Арсеній Андреевичъ (съ 1 октября 1905 г.).

44. Финагинъ, Александръ Михайловичъ (съ 20 августа 1896 г.).

45. Чернышевъ, Василій Григорьевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

46. Шараповъ, Алексѣй Яковлевичъ (съ 1 января 1893 г.).

47. Шлыковъ, Николай Степановичъ (съ 20 августа 1896 г.).

48. Шнейдеръ, Алексѣй Афонасьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

49. Юпиновъ, Алексѣй Николаевичъ (съ 15 сентября 1908 г.).

Балетная труппа.

Балетмейстеръ.

1. Петипа, Маріусъ Ивановичъ (съ 14 мая 1847 г.).
† 1 іюля 1910 г.

2. Легатъ, Николай Густавовичъ (съ 1 іюня 1888 г.).

Режиссеръ.

Сергѣевъ, Николай Григорьевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

Помощники режиссера:

1. Ивановъ 1-й, Иванъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).

2. Мартьяновъ 2-й, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1893 г.).

3. Пономаревъ 2-й, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

Прикомандированная къ режиссерскому управленію.

Свирская, Лидія Николаевна (съ 1 іюня 1881 г.).

Репетиторы:

1. Лачиновъ, Владиміръ Петровичъ (съ 1 сентября 1897 г.).

2. Леоновъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

3. Мержинскій, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Библіотекарь.

Мелковъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 августа 1889 г.).

Піанистъ.

Шеферъ, Александръ Николаевичъ (съ 1 августа 1909 г.).
Оставилъ службу 1 мая 1910 г.

Артистки:

1. Александрова, Антонина Николаевна (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 11 балетахъ—33; въ 11 операхъ—59. *Всего—92 раза.*
Оставила службу 12 августа 1910 г.

2. Алексне, Наталія Петровна (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ 14 балетахъ—43; въ 3 операхъ—17. *Всего—60 разъ.*

3. Бакеркина, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 11 балетахъ—33; въ 8 операхъ—44. *Всего—77 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Антонина—3); Испытаніе Дамиса (служанка—2); Раймонда (бѣлая дама—2); Эсмеральда (цыганка—2).

4. Барановичъ 1-я, Любовь Александровна (съ 13 апрѣля 1908 г.).
Въ 17 балетахъ—45; въ 4 операхъ—17. *Всего—62 раза.*

5. Барановичъ 2-я, Надежда Александровна (съ 1 іюня 1910 г.),

6. Барашъ, Людмила Павловна (съ 23 мая 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—15; въ 5 операхъ—16. *Всего—31 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (красавица—2).

7. Бастманъ, Марія Францевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 14 балетахъ—40; въ 11 операхъ—56. *Всего—96 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (жена синей бороды—5).

8. Биберъ, Евгенія Евгеніевна (съ 30 іюля 1907 г.).
Въ 15 балетахъ—35; въ 9 операхъ—43. *Всего—78 разъ.*

9. Болдырева, Елизавета Николаевна (съ 29 марта 1902 г.).
Въ 8 балетахъ—24; въ 6 операхъ—33. *Всего—57 разъ.*

10. Большакова, Галя Іосифовна (съ 11 марта 1908 г.).
Въ 15 балетахъ—36; въ 1 оперѣ—1. *Всего—37 разъ.*

11. Бурмистрова, Екатерина Ѳедоровна (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 4 балетахъ—10. Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (жена купца—2); Пахита (графиня—2); Щелкунчикъ (родственница президента—3).

12. Ваганова, Агрипина Яковлевна (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ 14 балетахъ—35; въ 1 оперѣ—4. *Всего—39 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (повелительница дріадъ—3); Времена года (Роза—2); Конекъ-горбунокъ (повелительница нереидъ—1); Спящая красавица (фея канареекъ—5); Эсмеральда (подруга Флеръ де-Лисъ—2).

13. Васильева, Анна Гордѣевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 18 балетахъ—39; въ 7 операхъ—40. *Всего—79 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2).

14. Вилль, Елизавета Ивановна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 17 балетахъ—47; въ 2 операхъ—9. *Всего—56 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Жуанита—2); Дочь фараона (Рейнъ—1); Времена года (ледъ—2); Испытаніе Дамиса (Маринета—2); Корсаръ (Гюльмара—2); Раймонда (Клемансъ—2); Ручей (невольница—1); Спящая красавица (фея крошка—5, красная шапочка—5); Талисманъ (Манмата—5); Царь Кандавлъ (Клитія—2).

15. Власова, Ольга Николаевна (съ 10 августа 1905 г.).
Въ 19 балетахъ—51; въ 6 операхъ—37. *Всего—88 разъ.*

16. Георгіевская 1-я, Зинаида Алексѣевна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 13 балетахъ 35); въ 8 операхъ—25. *Всего—60 разъ.*

17. Георгіевская 2-я, Евфросинія Алексѣевна (съ 25 сентября 1906 г.).
Въ 9 балетахъ—27; въ 1 оперѣ—2. *Всего—29 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (маркиза—5).

18. Гердтъ, Елизавета Павловна (съ 17 мая 1906 г.).
Въ 17 балетахъ—44; въ 1 оперѣ—2. *Всего—46 разъ.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (Фениса—3); Спящая красавица (фея золота—5).

19. Голубева, Антонина Константиновна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 22 балетахъ—61; въ 8 операхъ—49. *Всего—110 разъ.*

20. Гончарова, Елена Ивановна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 18 балетахъ—50; въ 7 операхъ—39. *Всего—89 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (баронесса—5).

21. Гордова, Аполлинарія Алексѣевна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 11 балетахъ—29; въ 2 операхъ—6. *Всего—35 разъ.*

22. Горшкова, Марія Николаевна (съ 22 мая 1903 г.).
Въ 19 балетахъ—41; въ 3 операхъ—21. *Всего—62 раза.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (Зорада—3).

23. Горячева, Елена Лаврентьевна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 10 балетахъ—26; въ 9 операхъ—52. *Всего—78 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (жена Лоренцо—3); Спящая красавица (ослиная кожа—5).

24. Декомбъ, Александра Александровна (съ 4 февраля 1908 г.).
Въ 7 балетахъ—23 раза.

25. Добролюбова, Марія Сергѣевна (съ 21 января 1906 г.).
Въ 19 балетахъ—53; въ 7 операхъ—41. *Всего—94 раза.*

26. Домерщикова, Анна Павловна (съ 24 марта 1904 г.).
Въ 9 балетахъ—24; въ 4 операхъ—17. *Всего—41 разъ.*

27. Егорова, Марія Николаевна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 16 балетахъ—40; въ 1 оперѣ—4. *Всего—44 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзатти—2); Донъ-Кихотъ (Цикалія—9); Дочь фараона (Рамзея—1); Жизель (Мирта—1); Времена года (снѣгъ—2); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—1, повелительница нереидъ—3); Раймонда (Генріэтта—2); Спящая красавица (фея сирени—3, фея кандидъ—2); принцесса Флорина—1 и бѣлая кошечка—2); Эсмеральда (подруга флеръ де-Лисъ—2).

28. Иванова, Ираида Даниловна (съ 19 сентября 1902 г.).
Въ 8 балетахъ—20; въ 7 операхъ—32. *Всего—52 раза.*

29. Иконникова, Ксенія Александровна (съ 1 іюня 1910 г.).

30. Ильина, Елена Ивановна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 16 балетахъ—29; въ 3 операхъ—11. *Всего—40 разъ.*

31. Исаева, Татьяна Михайловна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 9 балетахъ—24; въ 6 операхъ—39. *Всего—63 раза.*

32. Кандина, Антонина Ивановна (съ 28 февраля 1905 г.).
Въ 13 балетахъ—37; въ 11 операхъ—54. *Всего—91 разъ.*

33. Карлова, Софья Федоровна (съ 1 іюня 1910 г.).

34. Карлсонъ, Евгенія Петровна (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ 6 балетахъ—16; въ 1 оперѣ — 5. *Всего—21 разъ.*

35. Карпова, Лидія Владиміровна (съ 9 декабря 1902 г.).

36. Карсавина, Тамара Платоновна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 17 балетахъ—42; въ 3 операхъ—10. *Всего—52 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Никія—2); Донъ-Кихотъ (Жуанита — 1, уличная танцовщица—1, Мерседесъ — 1); Дочь фараона (жена рыбака—1); Египетскія ночи (Арсиноя—1); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—1); Корсаръ (Медора — 1); Лебединое озеро (Одетта — 1); Павильонъ Армиды (Маделенъ—3); Раймонда (Раймонда—2); Спящая красавица (фея сирени—2, фея кандитъ—3, принцесса Флорина—2, бѣлая кошечка—3); Талисманъ (Нерилья—5); Фея куколъ (фея куколъ—2); Эвника (Эвника—3); Щелкунчикъ (фея драже—1).

37. Клемецкая, Евгенія Вацлавовна (съ 1 іюня 1910 г.).

38. Конецкая, Матрена Дмитріевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 21 балетѣ—60; въ 9 операхъ—53. *Всего—113 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2).

39. Константинова, Александра Петровна (съ 7 мая 1903 г.).
Въ 3 балетахъ—4; въ 4 операхъ—8. *Всего—12 разъ.*

40. Коржавина, Евгенія Алексѣевна (съ 28 сентября 1905 г.).
Въ 6 балетахъ—15; въ 5 операхъ—32. *Всего—47 разъ.*

41. Кузьмина, Антонина Петровна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 14 балетахъ—42, въ 8 операхъ—47. *Всего—89 разъ.*

42. Кшесинская, Матильда Феликсовна (съ 1 іюня 1890 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Въ 5 балетахъ—10. Въ томъ числѣ: Дочь фараона (мумія—1 и Аспичія—1); Раймонда (Раймонда—1); Талисманъ (Нирити—5); Эсмеральда (Эсмеральда—2); Щелкунчикъ (фея драже—1).

43. Легатъ, Антонина Савельевна (съ 25 апрѣля 1906 г.).

44. Леонова 1-я, Ольга Николаевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 5 балетахъ—14; въ 3 операхъ—17. *Всего—31 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (графиня—4).

45. Леонова 2-я, Анна Николаевна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 14 балетахъ—29; въ 7 операхъ—28. *Всего—57 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (графиня—4).

46. Леонтьева 1-я, Марія Михайловна (съ 31 марта 1905 г.).
Въ 15 балетахъ—32; въ 1 оперѣ—10. *Всего—42 раза.*

47. Леонтьева 2-я, Валентина Михайловна (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ 3 балетахъ—8 разъ.

48. Лобанова, Лидія Дмитріевна (съ 1 іюня 1891 г.).
Оставила службу 10 сентября 1909 г.

49. Лопухова 1-я, Евгенія Васильевна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 17 балетахъ—41; въ 4 операхъ—23 *Всего—64 раза.*

50. Лопухова 2-я, Лидія Васильевна (съ 7 октября 1907 г.).
Въ 12 балетахъ—24; въ 2 операхъ—10 *Всего—34 раза.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (Миранда—3).

51. Лукашевичъ, Вѣра Адольфовна (съ 24 сентября 1904 г.).
Въ 20 балетахъ—51; въ 3 операхъ—23. *Всего—74 раза.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (подруга Изабеллы—2).

52. Лушкина, Евгенія Михайловна (съ 17 декабря 1902 г.).
Въ 16 балетахъ—39; въ 4 операхъ—10. *Всего—49 разъ.*

53. Люкомъ, Елена Михайловна (съ 23 апрѣля 1907 г.).
Въ 9 балетахъ—26; въ 3 операхъ—15. *Всего—41 разъ.*

54. Лютикова, Екатерина Александровна (съ 16 ноября 1906 г.).
Въ 11 балетахъ—26; въ 5 операхъ—11. *Всего—37 разъ.*

55. Макарова, Марія Александровна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 23 балетахъ—59; въ 11 операхъ—60. *Всего—119 разъ.*

56. Махотина, Евгенія Васильевна (съ 1 іюня 1895 г.).
Въ 8 балетахъ—24; въ 3 операхъ—11. *Всего—35 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (герцогиня—3); Египетскія ночи (Клеопатра—1); Жизель (Матильда—1); Испытаніе Дамиса (графиня Люсиндъ—2); Корсаръ (Зюльма—2); Пахита (донна Серафина—2); Ручей (Нуредда—2); Спящая красавица (баронесса—5); Талисманъ (Дамаянти—6); Фея куколъ (миссъ Плумпетемеръ—4); Царь Кандавлъ (пиѳія—2); Щелкунчикъ (жена президента—3).

57. Мацкевичъ, Раиса Васильевна (съ 7 іюня 1903 г.).
Въ 13 балетахъ—43; въ 12 операхъ—70. *Всего—113 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (служанка—2); Фея куколъ (служанка—4).

58. Муромская, Марія Николаевна (съ 2 апрѣля 1904 г.).
Въ 11 балетахъ—32; въ 4 операхъ—29. *Всего—61 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (владѣтельная принцесса — 2); Раймонда (графиня Сабилла—1); Спящая красавица (королева—5); Талисманъ (Амраватти—5).

59. Неслуховская, Инна Сергѣевна (съ 20 іюня 1905 г.).
Въ 18 балетахъ—51; въ 10 операхъ—45. *Всего—96 разъ.*

60. Нестеровская 1-я, Лидія Рафаиловна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 6 балетахъ—8; въ 5 операхъ—14. *Всего—22 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (графиня—1, златокудрая красавица—3).

61. Нестеровская 2-я, Антонина Рафаиловна (съ 14 марта 1905 г.).
Въ 16 балетахъ—47; въ 12 операхъ—70. *Всего—117* разъ.

62. Нижинская, Бронислава Фоминишна (съ 27 декабря 1906 г.).
Въ 16 балетахъ—45; въ 2 операхъ—16. *Всего—61 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея серебра—4).

63. Николаидисъ, Ольга Константиновна (съ 5 іюля 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—22; въ 10 операхъ—43. *Всего—65 разъ.*

64. Ниманъ, Марія Михайловна (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 16 балетахъ—46; въ 7 операхъ—42. *Всего—88 разъ.*
Оставила службу 1 іюня 1910 г.

65. Обухова, Евгенія Константиновна (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 7 балетахъ—25; въ 3 операхъ—9. *Всего—34 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (жена хана—1); Спящая красавица (маркиза—5).
Оставила службу 1 іюня 1910 г.

66. Ольхина, Екатерина Сергѣевна (съ 13 ноября 1905 г.).

67. Офицерова, Екатерина Александровна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 6 балетахъ — 20; въ 1 оперѣ—6. *Всего—26 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь фараона (хуанго—1); Времена года (иней—2); Ручей (Эфемерида—2, Дадже—2).

68. Павлова, Анна Матвѣевна (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 8 балетахъ—13; въ 2 операхъ—8. *Всего—21 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Никія—2); Донъ-Кихотъ (Китри—2); Египетскія ночи (Вереника—1); Жизель (Жизель—1, Виллиса—1); Времена года (вакханка—2); Пахита (Пахита—2); Спящая красавица (Аврора—3); Царь Кандавлъ (Низія—1).

69. Пахомова, Ольга Сергѣевна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 10 балетахъ—31; въ 9 операхъ—52. *Всего—83 раза.*
Оставила службу 27 іюня 1910 г.

70. Пильцъ, Марія (съ 13 октября 1907 г.).
Въ 15 балетахъ—35; въ 5 операхъ—35. *Всего—70 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1); Павильонъ Армиды (Сидонія—3).

71. Полякова, Елена Дмитріевна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 20 балетахъ—51; въ 2 операхъ—8. *Всего—59 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Цикалія—1); Жизель (Монна—1); Ручей (невольница—2); Спящая красавица (Флеръ де-Фаринъ—5, фея серебра—1, фея сапфировъ—4).

72. Пороховникова, Марія Викторовна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—37 разъ. Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2); Спящая красавица (герцогиня—2, графиня—1).

73. Преображенская, Ольга Іосифовна (съ 1 іюня 1889 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Въ 8 балетахъ—12 разъ. Въ томъ числѣ: Времена года (колосъ—2); Испытаніе Дамиса (Изабелла—2); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—1); Лебединое озеро (Одетта—2); Ручей (Наила—1); Спящая красавица (Аврора—1); Талисманъ (Нирити—1); Тщетная предосторожность (Лиза—2); Фея куколъ (фея куколъ—2).

74. Прохорова, Александра Николаевна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 8 балетахъ—17; въ 1 оперѣ—6. *Всего—23 раза.*

75. Прудникова, Екатерина Михайловна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 15 балетахъ—43; въ 13 операхъ—67. *Всего—110 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (принцесса Эмэ—5).

76. Пуни, Леонтина - Констанція (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 12 балетахъ—30; въ 5 операхъ—28. *Всего—58 разъ.*

77. Пюманъ, Зинаида Ивановна (съ 11 октября 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—16; въ 8 операхъ—28. *Всего—44 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (златокудрая красавица—2).

78. Романова, Марія Федоровна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 3 балетахъ—7 разъ. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (хозяинъ кабачка—3).

79. Рѣпина, Софія Васильевна (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ 4 балетахъ — 12; въ 1 оперѣ—5. *Всего—17 разъ.*

80. Рыхлякова 1-я, Варвара Трофимовна (съ 1 сентября 1890 г.).
Въ 2 балетахъ—4 раза. Въ томъ числѣ: Времена года (ласточка—2); Спящая красавица (фея Віолантъ—2).
Оставила службу 1 іюня 1910 г.

81. Рыхлякова 2-я, Наталья Трофимовна (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 6 балетахъ — 14; въ 1 оперѣ—7. *Всего—21 разъ.*
Оставила службу 1 іюня 1910 г.

82. Сазонова, Евгенія Николаевна (съ 1 іюня 1895 г.).
Въ 21 балетѣ—51; въ 8 операхъ—43. *Всего—94 раза.*

83. Смирнова, Елена Александровна (съ 24 апрѣля 1904 г.).
Въ 17 балетахъ—38; въ 5 операхъ—38. *Всего—76 разъ*: Въ томъ числѣ: Дочь фараона (Темза—1); Ручей (невольница—1); Спящая красавица (фея Віолантъ—3, фея брилліантовъ—5).

84. Снѣткова, Евгенія Петровна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 2 балетахъ—3; въ 2 операхъ—6. *Всего—9 разъ.*

85. Соболева, Лидія Родіоновна (съ 18 февраля 1905 г.).
Въ 16 балетахъ—48; въ 5 операхъ—34. *Всего—82 раза.*

86. Спрышинская, Целина Владиславовна (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 16 балетахъ—43; въ 4 операхъ—28. *Всего—71 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—1); Спящая красавица (герцогиня—3).

87. Степанова, Лидія Петровна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—35; въ 8 операхъ—41. *Всего—76 разъ.*

88. Стремлянова, Евгенія Николаевна (съ 4 декабря 1907 г.).
Въ 9 балетахъ—25; въ 5 операхъ—18. *Всего—43 раза.*

89. Сѣдова, Юлія Николаевна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 13 балетахъ—25; въ 1 оперѣ—3. *Всего—28 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзатти—2); Дочь фараона (нева—1)) Времена года (градъ—1); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—1); Корсаръ (Медора—1); Лебединое озеро (Одетта—1); Ручей (Заэль—2); Спящая красавица (Аврора—1, принцесса Флоринъ—2); Царъ Кандавль (Никія—1); Эсмеральда (Флеръ де Лисъ—2); Щелкунчикъ (фея драже—1).

90. Темирева, Любовь Сергѣевна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 5 балетахъ—15; въ 1 оперѣ—13. *Всего—28 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—4); Жизель (Берта—1); Конекъ-горбунокъ (деревенская баба—2); Корсаръ (негритянка—2); Ручей (Джельма—2); Фея куколъ (жена купца—4).

91. Трефилова, Вѣра Ивановна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 2 балетахъ—2 раза. Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (Одетта—1); Ручей (Наила—1).

92. Тупицына, Ксенія Георгіевна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 9 балетахъ—10; въ 9 операхъ—19. *Всего—29 разъ.*

93. Федорова 1-я, Александра Александровна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 10 балетахъ—24; въ 5 операхъ—24. *Всего—48 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (уличная танцовщица — 2, Мерседесъ—2); Дочь Фараона (Гвадалквивиръ — 1); Конекъ-горбунокъ (жена хана—1); Спящая красавица (Золушка—5).

94. Федорова 2-я, Анна Ивановна (съ 5 марта 1903 г.).
Въ 20 балетахъ—51; въ 3 операхъ—24. *Всего—75 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (Градъ—1); Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2).

95. Федорова 3-я, Ольга Васильевна (съ 1 сентября 1903 г.).

96. Фокина, Вѣра Петровна (съ 21 іюля 1902 г.).
Въ 5 балетахъ—12; въ 3 операхъ—17. *Всего—29 разъ.* Въ томъ числѣ: Эвника (Актея—2).

97. Фонарева, Александра Ивановна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 5 балетахъ — 10; въ 1 оперѣ—6. *Всего—16 разъ.*

98. Франкъ, Вѣра Александровна (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 9 балетахъ—22; въ 2 операхъ—9. *Всего—31 разъ.*

99. Чернецкая, Ольга Ивановна (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—29; въ 7 операхъ—39. *Всего—68 разъ.*

100. Чернышева, Любовь Павловна (съ 15 сентября 1906 г.).
Въ 13 балетахъ—16; въ 6 операхъ—19. *Всего—35 разъ.*

101. Чернятина, Александра Семеновна (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 18 балетахъ—41; въ 7 операхъ—33. *Всего—74 раза.*

102. Чумакова 1-я, Ольга Савельевна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 6 балетахъ—17; въ 4 операхъ—8. *Всего—25 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь Фараона (Тибръ—1).

103. Ширяева, Лидія Александровна (съ 17 марта 1905 г.).
Въ 17 балетахъ—52; въ 15 операхъ—69. *Всего—121 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (Красавица—3).

104. Шолларъ, Людмила Францевна (съ 22 февраля 1904 г.).
Въ 8 балетахъ—12; въ 2 операхъ—4. *Всего—16 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (Фея Сапфировъ—1); Эвника (Актея—1).

105. Эдуардова, Евгенія Платоновна (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ 18 балетахъ—43; въ 8 операхъ—29. *Всего—72 раза.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2).

106. Эльпе, Людмила Васильевна (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 11 балетахъ—32; въ 4 операхъ—30. *Всего—62 раза.*

107. Эрлеръ, Марія Александровна (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 1 балетѣ—1; въ 1 оперѣ—1. *Всего—2 раза.*

108. Яковлева 1-я, Александра Ефимовна (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 15 балетахъ—43; въ 2 операхъ—9. *Всего—52 раза.* Въ томъ числѣ: Жизель (Зюльме—1); Испытаніе Дамиса (подруга Изабеллы—2); Спящая красавица (герцогиня — 5); Щелкунчикъ (Маріанна—3).

109. Яковлева 2-я, Ольга Матвѣевна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 10 балетахъ—25; въ 2 операхъ—6. *Всего—31 разъ.*

Танцовала на Петербургской сценѣ Императорскаго театра:

Гельцеръ.
Донъ-Кихотъ (Китри—1) *Всего—въ 1 балетѣ—1 разъ.*

Артисты:

1. Алексѣевъ 1-й, Алексѣй Николаевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 1 балетѣ—2; въ 1 оперѣ—13. *Всего—15 разъ.*

2. Алексѣевъ 2-й, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ 7 балетахъ—18; въ 2 операхъ—8. *Всего—26 разъ.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (слуга—3).

3. Андріановъ, Самуилъ Дементьевичъ (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 11 балетахъ—28; въ 1 оперѣ—5 *Всего—33 раза.* Въ томъ числѣ. Баядерка (Салоръ—3); Времена года (Вакхъ—2); Лебединое озеро (Зигфридъ — 2); Пахита (Люсьенъ д'Эрвильи — 1); Раймонда (Беранже — 1); Спящая красавица

(Шарманъ—4, принцъ Дезире—1, голубая птица—1); Талисманъ (Ваію—1); Царь Кандавлъ (Гигесъ — 1); Эсмеральда (Пьеръ Гренгуаръ — 1, Фебъ де-Шатоперъ—1); Щелкунчикъ (принцъ Коклюшъ—2).

4. Аслинъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 іюня 1895 г.).

Въ 15 балетахъ—35; въ 4 операхъ—14. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь Фараона (сторожъ пирамиды—1, геній—1, Нилъ—1); Испытаніе Дамиса (гость—1); Раймонда (кавалеръ—1); Ручей (ханъ — 1); Фея куколъ (хозяинъ лавки—3).

5. Баклановъ, Петръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1902 г.).

Въ 14 балетахъ—33; въ 13 операхъ—72. *Всего—105 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (гость—2); Конекъ-горбунокъ (воинъ—1); Пахита (скульпторъ—2, цыганъ—2); Раймонда (сарацинскій рыцарь—2); Спящая красавица (принцъ Шарманъ—5): Фея куколъ (хозяинъ лавки—1).

6. Балашевъ, Николай Николаевичъ (съ 1 іюня 1890 г.).

Въ 5 балетахъ—14: въ 2 операхъ—12. *Всего—26 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (маркизъ де-Карабиссъ—5).

Оставилъ службу 1 іюня 1910 г.

7. Берестовскій, Михаилъ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ 11 балетахъ—31: въ 11 операхъ—71. *Всего—102 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—4); Конекъ-горбунокъ (Нефезъ—2); Спящая красавица (Синяя борода—5).

8. Богдановъ, Георгій Поликарповичъ (съ 1 іюня 1905 г.).

Съ 1 января 1909 г. отбываетъ воинскую повинность.

9. Больмъ, Адольфъ-Эмиль (съ 1 іюня 1903 г.).

Въ 9 балетахъ—18; въ 1 оперѣ—12. *Всего—30 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (гость—1); Спящая красавица (Флеръ де пуа—4, Волкъ—1).

10. Бочаровъ 1-й, Александръ Ильичъ съ 1 іюня 1904 г.).

Въ 17 балетахъ—42; въ 8 операхъ—48. *Всего—90 разъ.*

11. Бочаровъ 2-й, Владиміръ Ильичъ (съ 1 іюня 1907 г.).

Въ 10 балетахъ—30; въ 6 операхъ—34. *Всего—64 раза.*

12. Васильевъ, Ѳедоръ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).

Въ 11 балетахъ—22· въ 5 операхъ—20. *Всего—42 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—3); Донъ-Кихотъ (Караско—3, Эспада—1); Дочь Фараона (начальникъ охоты—1); Испытаніе Дамиса (гость—1): Пахита (5-й цыганъ—2); Раймонда (венгерскій рыцарь—1); Спящая красавица (лакей—5); Фея куколъ (коммиссіонеръ—3); Эвника (Клавдій—3).

13. Воронковъ, Константинъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1890 г.).

Въ 6 балетахъ—17; въ 4 операхъ—33. *Всего—50 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (кшатрій—4); Корсаръ (купецъ—2).

Оставилъ службу 1 іюня 1910 г.

14. Герасимовъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).

Въ 4 балетахъ—6 разъ.

15. Гердтъ, Павелъ Андреевичъ (съ 22 ноября 1860 г.). Солистъ Его Императорскаго Величества.

Въ 12 балетахъ—31; въ 1 оперѣ—5. *Всего—36 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Дугманта—4); Донъ-Кихотъ (Гамашъ—3): Дочь Фараона (царь Нубійскій—1); Египетскія ночи (Маркъ Антоній—1); Жизель (герцогъ—1); Испытаніе Дамиса (Дамисъ—2); Конекъ-горбунокъ (ханъ—2); Корсаръ (Конрадъ — 2); Лебединое озеро (Вольфгангъ—5); Пахита (Донъ Лопезъ де-Мендози—2); Раймонда (Абдеррахманъ—2); Ручей (Моцдокъ—2); Спящая красавица (Флорестанъ—5); Талисманъ (Акдаръ—6); Тщетная предосторожность (Мишо—2); Царь Кандавлъ (царь—2); Щелкунчикъ (президентъ — 3); Эвника (Петроній—3); Эсмеральда (Клодъ Фроло—2).

16. Гольде, Готлибъ Фердинандовичъ (съ 1 іюня 1901 г.).

Въ 15 балетахъ—40; въ 5 операхъ—33. *Всего—73 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (Волкъ—4).

17. Гончаровъ 1-й, Павелъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1904 г.).

Съ 6 балетахъ—15; въ 4 операхъ—42. *Всего—57 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (слуга—2); Лебединое озеро (герольдъ—5); Павильонъ Армиды (почтальонъ — 3); Раймонда (Сарацинскій рыцарь — 2); Спящая красавица (людоѣдка—4); Талисманъ (Джемиль—6); Фея куколъ (артельщикъ — 4); Эсмеральда (офицеръ—2).

18. Гончаровъ 2-й, Леонидъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1908 г.).

Въ 9 балетахъ — 27; въ 1 оперѣ — 1. *Всего—28 разъ.*

19. Григорьевъ, Сергѣй Леонидовичъ (съ 1 іюня 1900 г.).

Въ 7 балетахъ — 20; въ 1 оперѣ — 5. *Всего—25 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Магдавая—3); Донъ-Кихотъ (Донъ-Кихотъ — 3); Дочь фараона (главный жрецъ — 1); Конекъ-горбунокъ

(воинъ — 1); Павильонъ Армиды (Батистъ—3); Ручей (Измаилъ—2); Тщетная предосторожность (нотаріусъ — 2); Фея куколъ (приказчикъ — 4); Царь Кандавлъ (приближенный—2); Эсмеральда (судья—2).

20. Гуммертъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

21. Дмитріевъ, Николай Андреевичъ (съ 1 іюня 1904 г.).
Въ 12 балетахъ—34; въ 10 операхъ—70. *Всего—104 раза.*

22. Ивановъ 2-й, Константинъ Константиновичъ (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 8 балетахъ—17; въ 4 операхъ — 30. *Всего—47 разъ.*

23. Ивановъ 3-й, Николай Константиновичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 15 балетахъ—39; въ 12 операхъ—84. *Всего—123 раза.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (Фронтенъ—2).

24. Ивановъ 4-й, Александръ Гавриловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).
Въ 5 балетахъ—13; въ 4 операхъ — 20. *Всего—33 раза.*

25. Исаевъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1896 г.).
Въ 11 балетахъ—26; въ 4 операхъ—17. *Всего—43 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (звѣрь—5).

26. Іосафовъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 11 балетахъ—30; въ 10 операхъ—60. *Всего—90 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (слуга—2); Конекъ-горбунокъ (русскій купецъ — 2); Лебединое озеро (церемоніймейстеръ—5), Пахита (3-й цыганъ—2); Раймонда (Сарацинскій рыцарь—2); Спящая красавица (принцъ Авенанъ — 5); Щелкунчикъ (лакей—3).

27. Киселевъ, Василій Васильевичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 13 балетахъ—37; въ 5 операхъ—37. *Всего—74 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—4); Конекъ - горбунокъ (Шаджа — 2); Раймонда (Сарацинскій рыцарь — 2); Спящая красавица (людоѣдъ — 5); Фея куколъ (артельщикъ — 5); Царь Кандавлъ (приближенный—2).

28. Кобелевъ, Константинъ Романовичъ (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 11 балетахъ—35; въ 9 операхъ—58. *Всего—93 раза.*

29. Кремневъ, Николай Владиміровичъ (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 9 балетахъ—20; въ 4 операхъ — 34. *Всего—54 раза.* Въ томъ числѣ: Времена года (Сатиръ—1); Спящая красавица (принцъ Хохликъ—5).

30. Кристерсонъ, Христіанъ Христіановичъ (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 13 балетахъ—38; въ 7 операхъ—31. *Всего—69 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—4); Испытаніе Дамиса (гость—2).

31. Кусовъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 15 балетахъ—35; въ 4 операхъ—17. *Всего—52 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Толорагва—3); Донъ - Кихотъ (Эспада — 2); Дочь фараона (негръ—1, невольникъ — 1); Жизель (оруженосецъ—1); Испытаніе Дамиса (гость—2); Конекъ-горбунокъ (Данило — 2); Лебединое озеро (Бенно — 5); Ручей (ханъ — 1); Спящая красавица (Флеръ де Пуа—1, Галифронъ—5, принцъ Фортюне—5); Талисманъ (Наль — 1); Фея куколъ (главный приказчикъ—4).

32. Кучинскій, Анатолій Михайловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).
Въ 15 балетахъ—42; въ 3 операхъ—25. *Всего—67 разъ.*

33. Кякштъ, Георгій Георгіевичъ (съ 1 іюня 1891 г.).

34. Легатъ, Николай Густавовичъ (съ 1 іюня 1888 г.).
Въ 15 балетахъ—26. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Базиль — 2); Дочь фараона (лордъ Вильсонъ—1, Тафъ—1); Жизель (графъ Альбертъ—1); Конекъ-горбунокъ (Мутча—1); Лебединое озеро (принцъ Зигфридъ — 1); Раймонда (Жанъ де Бріенъ—3); Ручей (Джемиль—2); Спящая красавица (принцъ Дезире — 4); Талисманъ (Нуреддинъ—1); Тщетная предосторожность (Коленъ—2); Царь Кандавлъ (Гигесъ — 1); Эсмеральда (Пьеръ Гренгуаръ — 1); Щелкунчикъ (принцъ—Коклюшъ—1).

35. Леонтьевъ, Леонидъ Сергѣевичъ (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 13 балетахъ—27; въ 2 операхъ—24. *Всего—51 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (Фавнъ—2); Спящая красавица (котъ въ сапогахъ — 5); Тщетная предосторожность (Никэзъ—1).

36. Лобойко, Казиміръ Константиновичъ (съ 1 октября 1896 г.).
Въ 16 балетахъ—44; въ 6 операхъ—30. *Всего—74 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (мелочной торговецъ — 2); Фея куколъ (почтальонъ—4).

37. Лопуховъ, Федоръ Васильевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ 7 балетахъ — 11; въ 2 операхъ — 3. *Всего—14 разъ.*

38. Лукьяновъ, Илліодоръ Сергѣевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ 1 балетѣ — 1 разъ. Въ томъ числѣ: Спящая красавица (людоѣдка—1).

39. Масловъ, Александръ Николаевичъ (съ 1 мая 1896 г.).
Въ 9 балетахъ—29; въ 2 операхъ — 10. *Всего—39 разъ.*

40. Матятинъ, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1904 г.).
Въ 13 балетахъ—35; въ 3 операхъ—25. *Всего—60 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (Сатиръ—1).

41. Медалинскій, Александръ Юліановичъ (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ 12 балетахъ—34; въ 3 операхъ—12. *Всего—46 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ - Кихотъ (герцогъ—3); Дочь фараона (придворный—1); Испытаніе Дамиса (гость—2); Конекъ-горбунокъ (Гаврило—2); Лебединое озеро (злой геній—1); Раймонда (Андрей II—3 и кавалеръ—1); Ручей (начальникъ гвардіи—2).

42. Монаховъ, Александръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 11 балетахъ—25; въ 4 операхъ—24. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Толорагва—1); Жизель (Гансъ—1); Корсаръ (Барбанто—2); Пахита (Иниго — 2); Спящая красавица (Шарманъ—1); Талисманъ (Наль—4).

43. Нижинскій, Вацлавъ Фомичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ 8 балетахъ—18; въ 2 операхъ — 4. *Всего—22 раза.* Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (рабъ Клеопатры — 1); Павильонъ Армиды (главный рабъ—3); Спящая красавица (голубая птица—3); Талисманъ (Ваію—4).

44. Никитинъ, Михаилъ Осиповичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 10 балетахъ—21; въ 2 операхъ—4. *Всего—25 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (Шери—5).

45. Новиковъ, Илья Степановичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ 9 балетахъ—27; въ 2 операхъ — 12. *Всего—39 разъ.* Въ томъ числѣ: Ручей (Моргабъ — 1); Эсмеральда (цыганка—1).

46. Обуховъ. Михаилъ Константиновичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 10 балетахъ—27. Въ томъ числѣ: Дочь Фараона (рыбакъ—1); Времена года (Зефиръ — 2); Конекъ-горбунокъ (Мутча—1); Лебединое озеро (Зигфридъ — 2); Раймонда (Бернаръ де Ванта дуръ—2); Спящая красавица (Фортюне—5).

47. Огневъ, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 16 балетахъ—40; въ 12 операхъ—72. *Всего—112 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (Зима—2); Испытаніе Дамиса (гость—2); Конекъ горбунокъ (Петръ — 2); Корсаръ (Сеидъ паша — 2); Пахита (2-й цыганъ — 2); Спящая красавица (Кателабютъ — 6); Фея куколъ (русскій купецъ—4).

48. Орловъ, Александръ Александровичъ съ 1 іюня 1908 г.).
Въ 17 балетахъ—40); въ 5 операхъ—36. *Всего—76 разъ.* Въ томъ числѣ: Пахита (1-й цыганъ—2); Тщетная предосторожность (Никэзъ—1, трактирщикъ—1); Эвника (негръ—3).

49. Пащенко, Евгеній Назаровичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 2 балетахъ — 4 раза. Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (служитель храма—1); Павильонъ Армиды (слуга—3).

50. Петровъ 1-й, Павелъ Николаевичъ (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 11 балетахъ—27; въ 4 операхъ—31. *Всего—58 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—3); Испытаніе Дамиса (гость—2).

51. Петровъ 2-й, Михаилъ Артемьевичъ (съ 1 іюня 1905 г.).
Въ 12 балетахъ—28; въ 7 операхъ—50. *Всего—78 разъ.* Въ томъ числѣ: Эсмеральда (офицеръ—2).

52. Печатниковъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1897 г.).

53. Полянскій, Илья Михайловичъ (съ 1 іюня 1904 г.).
Въ 3 балетахъ—5 разъ.

54. Пономаревъ 1-й, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.).
Въ 1 балетѣ—4 раза.

55. Пономаревъ 2-й, Владиміръ Ивановичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

56. Потанинъ, Александръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1906 г.).
Въ 6 балетахъ—10; въ 2 операхъ — 12. *Всего—22 раза.* Въ томъ числѣ: Павильонъ Армиды (слуга—3).

57. Прохоровъ, Александръ Георгіевичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

58. Розай, Георгій Альфредовичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ 7 балетахъ — 12; въ 1 оперѣ — 4. *Всего—16 разъ.* Въ томъ числѣ: Времена года (Сатиръ—2).

59. Романовъ, Борисъ Георгіевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ 5 балетахъ—13; въ 3 операхъ — 22. *Всего—35 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ - горбунокъ (Кукшаръ—2); Корсаръ (купецъ — 2); Тщетная предосторожность (трактирщикъ — 1); Фея куколъ (комиссіонеръ—1).

60. Рыхляковъ, Георгій Трофимовичъ (съ 1 іюня 1893 г.).
Въ 5 балетахъ—10 разъ. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (церемоніймейстеръ — 3); Павильонъ Армиды (слуга—3).

61. Сергѣевъ 1-й, Николай Георгіевичъ (съ 1 іюня 1894 г.).
Въ 3 балетахъ — 9; въ 1 оперѣ — 1. *Всего—10 разъ.*

62. Сергѣевъ 2-й, Аркадій Васильевичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ 10 балетахъ—31; въ 7 операхъ—50. *Всего—81 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—1).

63. Смирновъ 1-й, Дмитрій Дмитріевичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ 13 балетахъ—37; въ 6 операхъ—41. *Всего—78 разъ.*

64. Смирновъ 2-й, Павелъ Григорьевичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—34; въ 5 операхъ—35. *Всего—69 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—4).

65. Солянниковъ, Николай Александровичъ (съ 1 іюня 1891 г.).
Въ 9 балетахъ—27 разъ. Въ томъ числѣ: Баядерка (Великій браминъ—4); Донъ-Кихотъ (Лоренцо—3); Дочь Фараона (Фараонъ—1); Египетскія ночи (жрецъ—1); Корсаръ (смотритель гарема—2); Лебединое озеро (злой геній — 4); Павильонъ Армиды (маркизъ — 3); Пахита (графъ д'Эрвильи—2); Ручей (Синдіаръ—2); Талисманъ (Кадюръ — 5); Фея куколъ (мистеръ Плумпетемеръ — 4); Царь Кандавлъ (верховный жрецъ—2); Щелкунчикъ (Дроссельмейеръ — 3); Эсмеральда (Клопенъ Трульфу—2).

66. Спѣсивцевъ, Анатолій Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

67. Стуколкинъ, Василій Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—24 раза. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Санчо Пансо—3); Дочь Фараона (Джоль Буль — 1, Пасифантъ — 1); Конекъ-горбунокъ (Иванъ—4); Корсаръ (Исаакъ—2); Спящая красавица (Карабоссъ — 1); Талисманъ (Чобдаръ—6); Тщетная предосторожность (Марцелина—2); Эсмеральда (Квазимодо—2).

68. Титовъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 іюня 1890 г.).
Въ 6 балетахъ—19; въ 4 операхъ—34. *Всего—53 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—4); Донъ-Кихотъ (Алгвазиль—3).
Оставилъ службу 1 іюня 1910 г.

69. Тихоміровъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 іюня 1892 г.).
Въ 11 балетахъ—32; въ 11 операхъ—53. *Всего—85 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Базиль—1).

70. Улановъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 іюня 1899 г.).
Въ 13 балетахъ—37; въ 9 операхъ—57. *Всего—94 раза.*

71. Улановъ 2-й, Петръ Николаевичъ (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ 7 балетахъ—15; въ 1 оперѣ—5. *Всего — 20 разъ.*

72. Усачевъ, Алексѣй Александровичъ (съ 1 іюня 1910 г.).

73. Федоровъ, Владиміръ Михайловичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ 8 балетахъ—18; въ 3 операхъ—13. *Всего—31 разъ.*

74. Фокинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 іюня 1898 г.).
Въ 8 балетахъ—15; въ 1 оперѣ—2. *Всего — 17 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Солоръ—1); Египетскія ночи (Амунъ—1); Павильонъ Армиды (Виконтъ Ренэ—3); Пахита (Люсьенъ д'Эрвильи—1); Раймонда (Беранже—1); Спящая красавица (голубая птица—1); Талисманъ (Нуреддинъ—5); Эсмеральда (Фебъ де-Шатоперъ—1).

75. Фремонъ, Владиміръ Александровичъ (съ 1 іюня 1900 г.).
Въ 12 балетахъ—31; въ 9 операхъ—74. *Всего—105 разъ.* Въ томъ числѣ: Испытаніе Дамиса (гость—1).

76. Храписъ, Георгій Михайловичъ (съ 1 іюня 1908 г.).
Въ 7 балетахъ—13; въ 2 операхъ—18. *Всего—31 разъ.*

77. Христапсонъ, Андрей Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ 9 балетахъ—23; въ 4 операхъ—41. *Всего—64 раза.* Въ томъ числѣ: Египетскія ночи (служитель храма — 1); Раймонда (Венгерскій рыцарь—1).

78. Чекрыгинъ 1-й, Иванъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1897 г.).
Въ 4 балетахъ—8 разъ; въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (еврей—2).

79. Чекрыгинъ 2-й, Александръ Ивановичъ (съ 1 іюня 1902 г.).
Въ 3 балетахъ—6 разъ; въ томъ числѣ: Баядерка (Магдовая—1): Ручей (Моргабъ—1); Спящая красавица (Карабоссъ—4).

80. Шереръ, Федоръ Карловичъ (съ 1 іюня 1909 г.).
Въ 9 балетахъ—15; въ 3 операхъ—19. *Всего—34 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Кшатрій—1); Эвника (грекъ—3).

81. Эрлеръ 1-й, Александръ Александровичъ (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 8 балетахъ—15; въ 2 операхъ—7. *Всего—22 раза.*

82. Эрлеръ 2-й, Алексѣй Александровичъ (съ 1 іюня 1907 г.).
Въ 10 балетахъ—29; въ 1 оперѣ—5. *Всего—34 раза.*

Французская драматическая труппа.

Режиссеры:

1. Кандэ, Адольфъ (съ 1 сентября 1907 г.).

2. Лесгилье, Николай Андреевичъ (съ 1 сентября 1883 г.).

3. Перре, Юлій (съ 1 февраля 1865 г.).

4. Феде, Генрихъ (съ 1 сентября 1908 г.).

Прикомандированный къ режиссерскому управленію.

Брюно, Жанъ (съ 1 мая 1907 г.).

Суфлеры:

1. Жерве-Малле (съ 1 сентября 1881 г.).

2. Лаборье, Шарль (съ 1 декабря 1905 г.).

Секретарь

Модрю, Шарль (съ 1 сентября 1893 г.). Оставилъ службу 1 сентября 1910 г.

Делегатъ-корреспондентъ.

Мартенъ, Жюль (съ 1 апрѣля 1910 г.).

Артистки:

1. Alex, Marthe (съ 1 сентября 1906 г.).
L'âne de Buridan (Baronne de Stecke—6); Chant du cygne (m-me Bertony—2); Controleur des wagons-lits (m-me Montpepin—4); Les demi-vierges (m-me de Vouvre—6); Le Greluchon (Pauline Delannoy—4); La femme nue (m-me Gostard—4); Le paradis (Celeste Pontbichot—3); La rampe (Duchesse de Néronde—5); Le refuge (m-me Lacroix—4); Sapho (Divonne—4); Le sursis (Laurence—1); Le Tartuffe (Dorine—1); Vers l'amour (Léopoldine—4); Zaza (Anaïs—5); Le bon numéro (la Baronne—4); Le convive (Madame—6); L'été de la St. Martin (m-me Lebreton—4); La femme de César (Conseption—3); La poudre aux yeux (Constance—4). *Всего—въ 19 пьесахъ—74 раза.*

2. Bade, Eujénie (съ 1 сентября 1906 г.).
Chant du cygne (Brigiltte—2); Controleur des wagons-lits (m-me Charbonneau—4); Les demi-vierges (m-me de Reversièr—6); Le duel (Ivonne—6); La femme nue (m-elle Julié, infirmière—3); La maiteesse de piano (Brigitte—5); Le nouveau jeu (m-me Labosse — 4); La rafale (la marquise de Doullence—5); Sapho (Rosario Sanches—4); Le scandale (m-me Ferioul—4); Le sursis (m-me Cazaubon—1); Le Tartuffe (m-me Parnelle—1); Les vainqueurs (m-me Hallouin—3); Zaza (Nathalie—5); Les jumeaux de Brighton (m-me Tupin—4); La poudre aux yeux (Blanche—4); Les vacances d'Antoinette (m-me de Versannes—5). *Всего—въ 17 пьесахъ—66 разъ.*

3. Brésil, Marguerite (съ 1 сентября 1909 г.).
L'âne de Buridan (Vivette—6); Chant du cygne (Jessy Cordier—2); La femme nue (Princesse Paule de Chabran—3); La maîtresse de piano (Ivonne de Chazeau—5); Le nouveau jeu (Babette Langlois—4); L'oiseau blessé (Madeleine Salvière—4; Le paradis (Claire Toupin—3); Le refuge (Dora—4); Théodore et C-ie (Adrienne—6); Vers l'amour (Blanche—4); Zaza (Zaza—5). *Всего—въ 11 пьесахъ—46 разъ.*

4. Devaux, Louise (съ 1 октября 1861 г.)
L'âne de Buridan (Louise—6); Controleur des wagons-lits (Julie—4); Les demi-vierges (Betty—6); La femme nue (m-me Certin—3); La maîtresse de piano (Une femme de chambre - 5); Le nouveau jeu (La maîtresse d'hôtel—4); La rampe (Une dame—5); Sapho (Une dame—4); Vers l'amour (La Patronne — 4); Zaza (Mirette — 5); Le bon numéro (m-me Aubert—4); Le convive (Clemence—6); Les jumeaux de Brighton (Une cuisinière—4); Le monde où l'on s'amuse (Mariette—2). *Всего—въ 14 пьесахъ—62 раза.*

5. Durocher, Anne (съ 1 сентября 1902 г.).
L'autre (Une femme de chambre—4); Les demi-vierges (Juliette Avrezac—6); Le Greluchon (Eliane—4); La femme nue (m-me Moulzi—3); L'oiseau blessé (Virginie—4); Le scandale (Miss—4); Vers l'amour (Une blanchisseuse—4, 2-me petite femme—4); Les miettes (Une bonne—3); La poudre aue yeux (Josephine — 4); Les vacances d'Antoinette (Une femme dechambre—5). *Всего—въ 10 пьесахъ—45 разъ.*

6. Dux, Emilience (съ 1 сентября 1908 г.).
L'autre (m-me Frenot, mère—4); Les demi-vierges (m-me de Chantel — 6); La maîtresse de piano (m-me de Chazeau — 5); L'oiseau blessé (m-me Janson—4); La rafale (la baronne Lebourg—5); Le refuge (Juliette de Volmières—4); Le Tartuffe (Elmire—1); Les vainqueurs (m-me Daygrand—3); Zaza (m-me Dufresne—5); Les vacances d'Antoinette (Madeleine—5); Une visite de noce (m-me de Morancé—6); La veille du bonheur (Minna Lorgant—9). *Всего—въ 12 пьесахъ—57 разъ.*

7. Fabrèges, Fabienne (съ 1 сентября 1908 г.).
Chant du cygne (Claudine — 2); Controleur des wagons-lits (Rosine Charbonneau—4); Les demi-vierges (Etiennette Duroy—6); Le Greluchon (Jane d'Arras—4); La femme nue (Nini—3); La maîtresse de piano (Honorine Laubadier—5); L'oiseau blessé (Jeannine Leroy — 4); Le paradis (Jeanne Pontbichot — 3); Le refuge (Nina—4); Lapho (Alice Doré—4); Le scandale (m-lle Blanquette—4); Le sursis (Geneviève—1); Les vainqueurs (Odette—3); Vers l'amour (Thérèse—4); Zaza (Liseron—5); Le bon numéro (Germaine—4); L'été de la St. Martin (Adrienne—4); La poudre aux yeux (Emmerine—4); Les vacances d'Antoinette (Antoinette—5); Une visite de noce (m-me de Cygneroi—6). *Всего—въ 20 пьесахъ—79 разъ.*

8. Fière, Alice (съ 1 сентября 1909 г.).
L'âne de Buridan (m-me Romarin—6); Les demi-vierges (Dora Calwell—6); Le Greluchon (Maud—4); Family-Hôtel (Geneviève — 1); Le nouveau jeu (Rosa—4); L'oiseau blessé (m-me Lahonce—4); Le refuge (Jane Herard—4); Sapho (Francine—4); Le scandale (Margaridon—4); Le sursis (Amélie—1); Théodore et C-ie (Léonie — 6); Les vainqueurs (m-me Vernod—3); Vers l'amour (Francesca—4); Zaza (Mélanie—5); Les jumeaux de Brighton (Clementine—4); Le monde où l'on s'amuse (La Baronne Brunner—2). *Всего—въ 16 пьесахъ—62 раза.*

9. Fontanges, Florance (съ 1 сентября 1908 г.).
Les demi-vierges (Madeleine de Reversier—6); Family-Hôtel (Geneviève—3); Le scandale (La femme au chapeau rouge—4); Les vainqueurs (Jsabelle—3); Zaza (Toto—5); L'Auberge rouge (Hansen—4); Le bon numéro (Zezettes—4); Venez je m'ennuie (Lisette—5). *Всего—въ 8 пьесахъ—34 раза.*

10. de Frezia, Juanito (съ 1 сентября 1909 г.).
L'âne de Buridan (Fernande Chantol—6); Chant du cygne (m-me du Freilloy—2); Les demi-vierges (Marthe de Reversier—6); Le Greluchon (Babette Farjeux—4); Family-Hôtel (Irma—4); La femme nue (Isadera Lorenz—3); La maîtresse de piano (m-me Dauriac—5); Le paradis (Justine—3); La rampe (m-me de Langlars—5); Le sursis (Marinette—1); Vers l'amour (Aline—4); Le bon numéro (Clara Forty—4); Les jumeaux be Brighton (Nancy de Nancy—4); Le monde où l'on s'amuse (m-me Nunez — 2); Venez, je m'ennuie (la Marquise—5). *Всего—въ 15 пьесахъ—58 разъ.*

11. Lauzières, Marthe (съ 1 сентября 1909 г.).
L'âne de Buridan (Odette de Versannes—6); L'autre m-me Châtel—4); Chant du cygne (m-me Michon—2); Connais-toi (Anna Doucières—4); Controleur des wagons-lits (Lucienne Godefroid—4); Les demi-vierges (Jeanne de Chantel—6); Je Greluchon (Paulette Morot — 4); Family-Hôtel (Clotilde—4); L'oiseau blessé (m-me Villerat—4); La rafale (m-me de Thizieux—5); La rampe (m-me do Ronsin—5); Le scandale (m-me Auger — 4); Les vainqueurs (Pauline Dreyer—3); Vers l'amour (Miss—4); Zaza (Clairette — 5); Le bon numéro (Suzanne — 4). *Всего—въ 16 пьесахъ—68 разъ.*

12. Massard, Berte (съ 1 октября 1906 г.).
Chant du cygne (Anna—2); La rampe (Une dame—5); Vers l'amour (Bijou-Collage—4); La femme de Cesar (Augustine—3); Les miettes (Une bonne—1); La poudre aux yeux (Sophie—4). *Всего—въ 6 пьесахъ—19 разъ.*

13. Médal, Camille (съ 1 сентября 1907 г.).
L'âne de Buridan (m-me de Ligneul—6); Chant du cygne (m-me Barnette—2); Controleur des wagons-lits (Angèle — 3); Les demi-vierges (m-me Uceli—6); Le Greluchon (Salomé—4); Family-Hô-

tel (Rose—4); La femme nue (Emma—3); La maîtresse de piano (m-me Tavernier—5); Le nouveau jeu (Riquiqui—4); Le paradis (Rosalie—3); La rampe (Charlotte—5); Sapho (m-me Hettéma—4); Le sursis (Josephine—1); Théodore et C-ie (Juliette—6); Les vainqueurs (Marie—3); Vers l'amour (Chopette—4); Zaza (Floriane—5); Le bon numéro (Rosière—4); Le chauffeur (m-me Nock—4); La femme de Cesar (Annette—5); Les jumeaux de Brigton (Antoinette—4); La poudre aux yeux (Alexandrine—4). *Всего—въ 22 пьесахъ—88 разъ.*

14. Roggers, Henriette, (съ 1 сентября 1908 г.).

L'autre (Claire Frenot—4); Connais-toi (Clarisse de Siberon—4); Les demi-vierges (Maud de Vouvre—6); Le duel (la Cuchesse de Chailles—6); La femme nue (Louise Cassagne—3); La rafale (Hélène de Brechebel—5); La rampe (Madeleine Grandier—5). Sapho (Fanny Legrand—4); Le scandale (Charlotte Ferioul—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—41 разъ.*

15. Starck, Louise (съ 1 сентября 1908 г.).

L'âne de Buridan (Micheline—6); L'autre (Jeanne Forget—4); Chant du cygne (Simone Laverdière—2); Les demi-vierges (Jacqueline de Vouvre—6); Le Greluchon (Francine Fernay—4); Family Hôtel (Hélène—4); La femme nue (Suzon Cassagne—3); Le nouveau jeu (m-me Paul Gostard—4); L'oiseau blessé (Jvonne Janson — 4); Le paradis (Hélène Gresillon—3); La rampe (Chouquette—5); Sapho (Jrène vitalis—4); Le Tartuffe (Mariane—1); Théodore et C-ie (Loulou—6); Vers l'amour (Jvonne—4); Zaza (Simone—5); L'auberge rouge (Mina—4); Les miettes (Marcelle—4); La veille du bonheur (La marquise de Légé—9). *Всего—въ 19 пьесахъ—82 раза.*

16. Taillefer, Louise (съ 1 сентября 1909 г.).

Chant du cygne (Leontine—2); Controleur des wagons-lits (Françoise—4); Les demi-vierges (Cécile Ambre—6); Le Greluchon (Solange—4); La rampe (la dessinatrice—5); Le Scandal (la femme au chapeau bleu—4); Le Sursis (Un petit clerc—1); Le Tartuffe (Flipote—1); Vers l'amour (Mademoiselle Rose—4, 1-re petite femme—4); Zaza (Juliette—5); Les jumeaux de Brighton (Une femme de chambre—4); Le monde où l'on s'amuse (m-me de Bryas—2); La poudre aux yeux (Un chasseur—4); Une visite de noce (Une bonne—6). *Всего—въ 14 пьесахъ—56 разъ.*

Артисты:

1. Andrieu, Charles (съ 1 сентября 1875 г.).

L'âne de Buridan (Morange—6); L'autre (Monsieur Forget—4); Chant du cygne (Marquis de Sambré—2); Controleur des wagons-lits (Raoul de saint-Médard—4); Les demi-viérges (Paul Le Tessier—6); Le Greluchon (Sathonay—4); Family-Hôtel (Grandbois—4); La femme nue (Prince de Chabran — 3); La maîtresse de piano (Tavernier—5); Le nouveau jeu (Labosse—4); Le paradis (Gresillon — 3); La rafale (le Comte de Brechebel—5); La rampe (Duc de Neronde—5); Le refuge (Charles Hubert—4); Le sursis (Lagriffour — 1); Théodore et C-ie (Arcose Fourette—6); Vers l'amour (le Magistrat—4); Zaza (Cascart—5); Le bon numéro (Tessier—4); La femme de César (Simplicet—3); La poudre aux yeux (Malingear—4). *Всего—въ 21 пьесѣ—86 разъ.*

2. Bruno, Jean (съ 1 мая 1907 г.).

Chant du cygne (Le chasseur—2); Les demi-vierges (Un monsieur — 6); Le duel (le chinois — 6); Le Greluchon (Un domestique—4); La femme nne (Manon — 3); La maitresse de piano (Un valet de chambre—5); La rafale (2-e valet de pied — 5); La rampe (Un monsieur—5); Sapho (Un garçon — 4); Les vainqueurs (lournaliste — 3); Vers l'amour (Joliquet—4); Zaza (Adolphe—5); L'auberge rouge (Sshwartz—3); Les jumeaux de Brighton (le mécanicien—4); Le monde où l'on s'amuse (Benoit—2); La poudre aux yeux (Un petit nègre—4). *Всего—въ 16 пьесахъ—65 разъ.*

3. Delorme, Auguste (съ 1 сентября 1887 г.).

Controleur des Wagons-lits (Labordave — 4); Les demi-vièrges (Luc Lestrange — 6); Le Greluchon (Maxime de Brêcourt—4); Family-Hôtel (Papauçen—4); La femme nue (Tabourot—3); La maîtresse de piano (Dauriac — 5); Le nouveau jeu (le Commissaire de police—4); Le paradis (Raphaël — 3); La rampe (Verdier—5); Sapho (de Potter—4); Le sursis (Touffailles — 1); Théodore et C-ie (Théodore—6); Les vainqueurs (Vernod—3); Vers l'amour (Sam. Smithson—4); Zaza (Bussy — 5); L'auberge rouge (Wilhelm—4); Le bon numéro (le Comte Bessac—4); Le chauffeur (Nock—4); Les jumeaux de Brighton (Labrosse—4); Le monde où l'on s'amuse (Gaston de Veret — 2); Une visite de noce (De Cydgneroi—6). *Всего—въ 21 пьесѣ—85 разъ.*

4. Demmanne, Ernest (съ 1 сентября 1909 г.).

L'autre (Robert d'Artigues — 4); Les demi-vierges (Valbelle—6); Le duel (1-er infirmier—6); Le Greluchon (Marcillac—4); Family-Hôtel (Cabassou—4); La femme nue (Chaillard—3); La maîtresse de piano (Schouflick—5); Le nouveau jeu (Un greffier — 4); La rafale (m-r de la Vieillarge—5); Le refuge (Lucien—4); Le Tartuffe (Un exempt—1); Théodore et C-ie (la Panouse—6); Vers l'amour (Fernandoz—4); Zaza (Courtois fils—5); Le bon numéro (Lucien—4); La femme de César (Saucier—3); Les miettes (Pierre Jontine — 4); Le monde où l'on s'amuse (Paul de Bussac — 2); Les vacances d'Antoinette (Charles de Bussières—5); Venez, je m'ennuie (le Duc—5). *Всего—въ 20 пьесахъ—84 раза.*

5. Duquesne, Edmond (съ 1 сентября 1909 г.).

Chant du cygne (Thevenot — 2); Connais-toi (Général de Séberau—4); Les demi-vièrges (Harden—6); La maîtresse de piano (L'abbé Bricourt — 5); L'oiseau blessé (Salvière — 4); La rafale (le baron Lebourg — 5); La rampe (Pradel — 5); Le refuge (Monsieur Lacroix—4); Sapho (Cavudal — 4); Le Scandale (Mauriece Ferioul— 4); Le Tartuffe (Tar-

tuffe—1); Les vainqueurs (Daygrand—3); Vers l'amour (de Grandpierre — 4); Le Stradivarius (Monsieur Flure — 4); La veille du bonheur (Paul Huguin Senonges — 9). *Всего — въ 15 пьесахъ—64 раза.*

6. Escoffier, Paul (съ 1 сентября 1909 г.).

L'âne de Buridan (Lucien de Versannes — 6); L'autre (Jacques Frenot—4); Connais-toi (Pavail—4); Les demi-vièrges (Julien de Suberceaux — 6); Le duel (L'abbé Daniel — 6); Le Greluchon (Gaston Lagarde—2); La femme nue (Pierre Bernier—3); L'oiseau blessé (Roland—4); La rampe (Saint-Clair—5); Sapho (Jean Gaussin — 4); Le scandale (Artanezzo — 4); Tartuffe (Valère — 1); Les vainqueurs (Julien—3); Vers l'amour (Jacques Martel—4); Zaza (Bernard Dufresne — 5); L'auberge rouge (Prosper—4). *Всего—въ 16 пьесахъ—65 разъ.*

7. Frédal, Jean (съ 1 сентября 1904 г.).

Chant du cygne (Laverdière — 2); Controleur des wagons-lits (Alfred Godefroid—4); Les demi-vierges (Hector le Tessier—6); Le Greluchon (Gaston Lagarde—2); La femme nue (Lafaroue—3); La maîtresse de piano (Victsr Laubadier—5); Le nouveau jeu (Paul Gostard—4); L'oiseau blessé (Rombel—La rafale (Amédée Lebourg—5); La rampe (Lizeroles—5); Le refuge (Louis de saint Airan—4); Le scandale (Raduel—4); Le sursis (La Feuillete—1); Théodore et C-ie (Marvoisier — 6); Les vainqueurs (Revel—3); Vers l'amour (Largentière — 4); Zaza (Michelin — 5); Les jumeaux de Brighton (Beaugérard du Havre — 4); La poudre aux yeux (Frédéric—4). *Всего—въ 18 пьесахъ—75 разъ.*

8. Gervais, Pierre (съ 13 сентября 1881 г.).

Le duel (Un domestique — 6); Le Greluchon (Un maître d'hôtel—4); La femme nue (Verselle—3, Un valet de chambre — 3); La maîtresse de piano (Le chef—5); L'oiseau blessé (Un valet de pied — 4); Le paradis (2-e commissionnaire — 3); La rafale (1-er valet de pied—5); La rampe (Un maître d'hôtel—5); Le sursis (officier — 1); Théodore et C-ie (Le capitaine des pompiers — 6); Les vainqueurs (Journalisce—3); Vers l'amour (1-er Monsieur — 4, Prosper—4); Zaza (Auguste — 5); Les jumeaux de Brighton (le docteur—4); Le monde où l'on s'amuse (Joseph — 2); La poudre aux yeux (Un domestique — 4); Une visite de noce (Un valet de chambre—6). *Всего—въ 17 пьесахъ—77 разъ.*

9. Lanjallay, Paul (съ 1 сентября 1903 г.).

L'âne de Buridan (Jean—6); Connais-toi (Un valet de pied — 4); Les demi-vièrges (Joseph — 6); Le Greluchon (Joseph—4); Family-Hôtel (Heppolyte—4); La femme nue (Dumas — 3); La maîtresse de piano (le garde chasse — 5); Le nouveau jeu (Jacob—4); Sapho (le père Legrand—4); Le sdandale (le chauffeur—4); Le sursis (Trimart—1); Théodore et C-ie (le valet de pied — 6); Les vainqueure (André, valet de chambre — 3); Vers l'amour (Un soldat—4, Rockenbrock—4); Zaza (Martin fil2 5); L'auberge rouge (Burgthaler — 4); Le bon numéro (le chef de Tziganes—4); Le chauffeur (Victor—4); Les jumeaux de Brighton (Un valet de chambre—4); Les miettes (Un domestique—4); Le monde où l'on s'amuse (Monsieur de Casteljac — 2); Les vacances d'Antoinette (François — 5); La veille du bonheur (Un valet — 9). *Всего—въ 23 пьесахъ—103 раза.*

10. Léon, Nicolas (съ 1 сентября 1883 г.).

Le duel (2-e infirmier—6); La femme nue (Le représentant du ministre — 3); La maîtresse de piano (le cocher—5); Le nouveau jeu (Un huissier — 4); Le paradis (1-er commissionnaire — 3); La rafale (François—5); Sapho (Un monsieur—4); Théodore et C-ie (le regisseur—6); Les vainqueurs (Journaliste—3); Vers l'amour (L'horloger—3); Zaza (Panard—5); Les jumeaux de Brighton (Un jardinier—4). *Всего—въ 12 пьесахъ—51 разъ.*

11. Mangin, Alexandre (съ 1 сентября 1901 г.).

L'âne de Buridan (Adolphe — 6); Controleur des wagons-lits (Montpepin — 4); Les demi-vièrges (Le docteur Krauss—6); Family-Hôtel (Benvenuto — 4); La femme nue (Russel—3); La maîtresse de piano (Maître Ricardet—5)) Le nouveau jeu (Victor — 4); Le paradis (le baron Fléchard—3); La rafale (Bragelin—5); La rampe (Chatmann — 5); Sapho (la Borderie—4); Le scandale (Monsieu» Gruz—4); Le sursis (le Major—1); Tartuffe (Orgon—1); Théodore et C-ie (Clodomir—6); Les vainqueurs (Comte Firmiani — 3); Vers l'amour (Un garde du Bois—4); Zaza (Malardot — 5); L'auberge rouge (le Major—4); Le bon numéro (Frochard — 4); Les jumeaux de Brighton (L'encostiqueur—4); Le monde où l'on s'amuse (le baron Brunner — 2); La poudre aux yeux (Robert—4). *Всего—въ 23 пьесахъ—91 разъ.*

12. Mauloy, Georges (съ 1 сентября 1907 г.).

L'âne de Buridan (Georges Boullains—6); Connais-toi (Doncières—4); Les demi-viérges (Maxime de Chantel—o); Le duel (Le docteur Morey—6); La femme nue (Rouchard—3); La maîtresse de piano (le Marquis de Puylaurens—5); Le nouveau jeu (Buranty—4); L'oiseau blessé (Villerat—4); La rafale (Robert de Chècéroy—5); La rampe (Claude Bourgueil—5); Le refuge (Gerard de Volmiéris—4); Le scandale (Jeannetier—4); Les vainqueurs (docteur—3); Vers l'amour (Louis Gauthier—4); Les jumeaux de Brighton (Beaugérard de Brighton—4); Les miettes (Merissel—4). *Всего—въ 16 пьесахъ—71 разъ.*

13. Morins, Arman (съ 1 сентября 1909 г.).

Controleur des Wagons-lits (Georges Godefroid—4); Family-Hôtel (Edouard Plantin—4); La femme nue (Sellier—3); La maîtresse de piano (Laubadier, père—5); Le nouveau jeu (Barnoux—4); Le paradis (Pontbichot—3); La rampe (Auguste—5); Sapho (Césaire — 4); Le scandale (le preïet — 4); Le sursis (Lestamboudois—1); Théodore et C-ie (Chénerol—6); Vers l'amour (Ramus—4); Zaza (Dubuisson—5); L'auberge rouge (le Bourgmestre—4); (Le chaufeur (Alcime—4); Les jumeaux de Brighton (Cylindre—4); Le monde où l'on s'amuse (le

Comte de Bussac—2); La poudre aux yeux (Ratinois—4); La recommandation (m-r Mine—5); Le Stradivarius (m-r Flack—4). *Всего—въ 20 пьесахъ—79 разъ.*

14. Perret, Jules (съ 1 февраля 1865 г.).
Chant du cygne (Le jardinier—2); La femme nue (Un garçon—3); Le sursis (soldad—1); Vers l'amour (2-me Monsieur—4); Les jumeaux de Brighton (Un cocher—4). *Всего—въ 5 пьесахъ—14 разъ.*

15. Terrier, Raul (съ 1 сентября 1908 г.).
L'âne de Buridan (Un chasseur—6); L'autre (Claude Nerteuil—4); Chant du Cygne (Vicomte de Santenay—2); Connais-roi (Jean de Siberau—4); Les demi-vièrges (Espiens—6); Le Greluchon (Lucien Vallier—4); Family-Hôtel (Eugène—4); La femme nue (Greville—3); La maîtresse de piano (Furnonsky—5); L'oiseau blessé (Sardin—4); Le paradis (Crick—3); La rampe (de Langlars—5); Le refuge (Gaston—4); Le scandale (Gaston de Berieux—4); Le sursis (Perdrigeon—1); Tartuffe (Damis—1); Théodore et C-ie (Bigornot—6); Les vainqueurs (Tilloye—3); Vers l'amour (Noël Bonnet—4); Zaza (le Camus—5); L'été de la St. Martin (Noël—4); Les jumeaux de Brighton (Julien—4); Les miettes (Henry de Xylas—4). *Всего—въ 22 пьесахъ—90 разъ.*

16. Valbel, Louis (съ 25 августа 1880 г.).
Le duel (Monseigneur Bolène—6); La femme nue (Garcin—3); La maîtresse de piano (le Senateur—5); La rafale (le Général duc Brial—5); La rampe (Lemercier—5); Sapho (Dechelette—4); Le scandale (l'amiral Gravière—4); Tartuffe (Cléante—1); Théodore et C-ie (le Directeur—6); Les vainqueurs (Claude Jessellot—3), Vers l'amourl (L'Immortel—4); Zaza (Lartigou—5); L'auberge rouge (Walheufer—4); L'été de la St. Martin (Briqueville—4); Une visite de noce (Ledonnard — 6). *Всего — въ 15 пьесахъ—65 разъ.*

17. Violette, Maurice (съ 1 сентября 1908 г.).
Le duel (le portier—6); Family-Hôtel (Sam—4); La femme nue (Rolsini—3, Certin—3); La maîtresse de piano (Goulette—5); La rampe (Un monsieur—5); Sapho (Monsieur Hettéma—4); Le Scandale (Parizot—4); Le Sursis (Manillon — 1); Tartuffe (m-r Loyal—1); Théodore et C-ie (Pigasse—6); Les vainqueurs (Leprieur—3); Vers l'amour (le Potron—4), Zaza (Jules—5); L'auberge rouge (Hans—4); Le bon numéro (Paul Robinot—4); Le chauffeur (m-r Ernest—4); Le convive (le convive—6); Les jumeaux de Brighton (Roberdet—4); Les miettes (Roïse—4); Le monde où l'on s'amuse (Edmond, coifreur — 2); La poudre aux yeux (Un maître d'hotel—4); La recomandation (le directeur—5); Le Stradivarius (le Comte de Krabs—4) *Всего—въ 23 пьесахъ—95 разъ.*

Оркестры.

Завѣдывающій оркестрами

Кучера, Карлъ Антоновичъ (съ 1 октября 1879 г.).

Оркестръ оперы и балета.

Капельмейстеры оперы:

1. Направникъ, Эдуардъ Францевичъ (съ 28 ноября 1863 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

2. Крушевскій, Эдуардъ Андреевичъ (съ 16 сентября 1876 г.).

3. Блуменфельдъ, Феликсъ Михайловичъ (съ 1 августа 1895 г.).

Капельмейстеры балета:

1. Дриго, Ричардъ Евгеніевичъ (съ 19 сентября 1879 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.

2. Малько, Николай Андреевичъ (съ 15 октября 1908 г.).

Аккомпаніаторъ

Пахитоновъ, Даніилъ Ильичъ (съ 1 августа 1905 г.).

Репетиторы балета:

1. Лачиновъ, Владиміръ Петровичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Первая скрипка.

2. Леоновъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

3. Мержинскій, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Музыканты:

1. Александеръ, Михаилъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

2. Аматнѣкъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

3. Антоновъ, Сергѣй Родіоновичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Басъ-кларнетъ.

4. Беме, Оскаръ Вильгельмовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Корнетъ.

5. Бендеръ, Францъ Францевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Віолончель.

6. Бергъ, Максъ Васильевичъ (съ 15 ноября 1901 г.). Флейта.

7. Бехъ, Вячеславъ Францевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Контрабасъ.

8. Битуновъ, Аполлонъ Андреевичъ (съ 15 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

9. Блауэртъ, Отто Ивановичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Литавры.

10. Больмъ, Отто Рудольфовичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Кларнетъ.

11. Брекеръ, Вильгельмъ Фридриховичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Кларнетъ.

12. Будаевъ, Александръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

13. Бужановскій, Станиславъ Іуліановичъ (съ 1 ноября 1903 г.). Труба.

14. Вагнеръ, Конрадъ Робертовичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вторая скрипка.

15. Вагнеръ, Шарлотта Ѳедоровна (съ 1 декабря 1903 г.). Арфа.

16. Вальтеръ, Викторъ Григорьевичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.

17. Васильевъ, Евтихій Михайловичъ (съ 15 сентября 1907 г.). Контрабасъ.

18. Вдовыченко, Александръ Моисеевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Кларнетъ.

19. Вербицкій, Павелъ Станиславовичъ (съ 1 октября 1898 г.). Первая скрипка.

20. Ветцель, Іосифъ Францовичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.

21. Вихманъ, Эмилій Густавовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Тромбонъ.

22. Волковъ, Петръ Наумовичъ (съ 1 декабря 1899 г.). Тромбонъ.

23. Володарскій, Василій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

24. Вольфъ-Израэль 1-й, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1892 г.). Первая скрипка.

25. Вольфъ-Израэль 2-й, Евгеній Владиміровичъ (съ 1 октября 1894 г.). Віолончель.

26. Гавриловъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Флейта.

27. Газенкампфъ, Рудольфъ Владиміровичъ (съ 1 октября 1899 г.). Первая скрипка.

28. Гарпфъ 1-й, Александръ Лукичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Віолончель.

29. Гарпфъ 2-й, Алоизъ Лукичъ (съ 1 октября 1904 г.). Первая скрипка.

30. Гейкель, Канутъ Карповичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Альтъ.

31. Гибшъ, Клементина Богуславовна (съ 1 сентября 1908 г.). Арфа.

32. Глинкинъ, Николай Матвѣевичъ (съ 16 октября 1900 г.). Альтъ.

33. Гоппендорфъ, Густавъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Труба.

34. Гордонъ, Александръ Бернардовичъ (съ 3 сентября 1890 г.). Корнетъ.

35. Горшанинъ, Илья Михайловичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Кларнетъ.

36. Грибенъ, Ѳедоръ Ѳедоровичъ (съ 1 августа 1897 г.), Фортепіано.

37. Гроттке, Павелъ Августовичъ (съ 1 декабря 1902 г.). Тромбонъ.

38. Грюнертъ, Альфредъ Альфредовичъ (съ 1 января 1898 г.).

39. Губко, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Кларнетъ.

40. Гуковъ, Митрофанъ Рафаиловичъ (съ 7 декабря 1898 г.). Альтъ.

41. Гуляевъ, Петръ Степановичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Контрабасъ.

42. Дмитріевъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Вальтгорнъ.

43. Елинекъ, Іоганъ Вячеславовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

44. Завѣтновскій, Викторъ Александровичъ (съ 15 октября 1904 г.). Вторая скрипка.

45. Зигель, Отто Альбановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Гобой.

46. Каневскій, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вторая скрипка.

47. Канторъ, Иванъ Эвальдовичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Ударные инструменты.

48. Каукаль, Францъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Гобой.

49. Кенигъ, Іосифъ Эрнестовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Первая скрипка.

50. Кирилловъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Вальтгорнъ.

51. Корниловъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Альтъ.

52. Котте, Фридрихъ Эрнестъ (съ 1 сентября 1893 г.). Фаготъ.

53. Крушевскій, Людвигъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Кларнетъ.

54. Крюгеръ, Эмануилъ Эдуардовичъ (съ 15 сентября 1895 г.). Первая скрипка.

55. Кубанекъ, Ярославъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Первая скрипка.

56. Куденгольдтъ, Вильгельмъ Генриховичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Альтъ.

57. Кузнецовъ, Іосифъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Вторая скрипка.

58. Кулле, Альфредъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Тромбонъ.

59. де-Ланге, Людвигъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Флейта.

60. Ланге, Леопольдъ Эдуардовичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.

61. Лемосъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Корнетъ.

62. Лещинскій, Францъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Труба.

63. Липинъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 октября 1902 г.). Первая скрипка.

64. Лукасъ, Отто Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вальдгорнъ.

65. Людольфи, Валентинъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Контрабасъ.

66. Малый, Іоганъ Францевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Контрабасъ.

67. Матасовъ, Василій Ефимовичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Ударные инструменты.

68. Михайловскій, Иванъ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Флейта.

69. Михаловскій 1-й, Станиславъ Викентьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Первая скрипка.

70. Михаловскій 2-й, Сигизмундъ Викентьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.

71. Мнацагановъ, Христофоръ Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Первая скрипка.

72. Мѣщанчукъ, Иванъ Михайловичъ (съ 1 октября 1905 г.). Труба.

73. Нагорнюкъ, Николай Михайловичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вальдгорнъ.

74. Напихъ, Павелъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Труба.

75. Нейманъ, Савва Львовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Вторая скрипка.

76. Орловъ, Николай Николаевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Контрабасъ.

77. Парманинъ, Тихонъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Альтъ.

78. Передерій, Иванъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

79. Петровъ, Иванъ Афанасьевичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Флейта.

80. Плотниковъ, Михаилъ Александровичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

81. Поббихъ, Рихардъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Контрабасъ.

82. Помазанскій, Иванъ Аленсандровичъ (съ 1 сентября 1868 г.). Арфа.

83. Поповъ 1-й, Александръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

84. Поповъ 2-й, Василій Николаевичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Первая скрипка.

85. Продановъ, Михаилъ Мелетевичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Альтъ.

86. Прокофьевъ, Михаилъ Семеновичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Гобой.

87. Путырскій, Михаилъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Фаготъ.

88. Пункъ, Иванъ Ивановичъ (съ 1 октября 1899 г.). Віолончель.

89. Пфейферъ, Владиміръ Ѳедоровичъ (съ 1 октября 1903 г.). Віолончель.

90. Радике, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вторая скрипка.

91. Рейхе, Евгеній Адольфовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Тромбонъ.

92. Рехакъ, Альфредъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Тромбонъ.

93. Сазоновъ, Аркадій Александровичъ (съ 1 октября 1904 г.). Віолончель.

94. Семеновъ, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Віолончель.

95. Сикка, Карлъ Карловичъ (съ 15 ноября 1907 г.). Гобой.

96. Словачевскій, Митрофанъ Семеновичъ (съ 1 января 1895 г.). Контрабасъ.

97. Сольскій, Викторъ Сигизмундовичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Вальдгорнъ.

98. Стеличекъ, Мирославъ (съ 1 сентября 1904 г.). Альтъ.

99. Тарасенковъ, Василій Георгіевичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Альтъ.

100. Таротинъ, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Віолончель.

101. Тецъ, Владимиръ Карловичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Вторая скрипка.

102. Тиховъ, Павелъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Контрабасъ.

103. Тракалъ, Антонъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Вторая скрипка.

104. Тронье, Эмиль Германовичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Труба.

105. Ульрихъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Литавры.

106. Федергансъ, Юлій Ивановичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Флейта.

107. Фельдтъ, Эмиль Павловичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Вторая скрипка.

108. Фогтъ, Павелъ Карловичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Альтъ.

109. Фишеръ, Өедоръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Труба.

110. Френкель, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Альтъ.

111. Халипъ, Владиміръ Яковлевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Фаготъ.

112. Цыбинъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Флейта.

113. Цыбульскій, Иванъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Труба.

114. Чернышевъ, Николай Семеновичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Вторая скрипка.

115. Швабъ, Карлъ Карловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Флейта.

116. Швачкинъ, Георгій Тарасовичъ (съ 1 сентября 1892 г.). Первая скрипка.

117. Шильганъ, Ярославъ Антоновичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Первая скрипка.

118. Широковъ, Гаврилъ Өедоровичъ (съ 1 сентября 1897 г.). Вальдгорнъ.

119. Шолларъ, Марія Францевна (съ 1 сентября 1908 г.). Арфа.

120. Шнейдеръ, Карлъ Өедоровичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Тромбонъ.

121. Штейнсъ, Іосифъ Францевичъ (съ 1 августа 1895 г.). Вальдгорнъ.

122. Шредеръ, Карлъ Өедоровичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Ударные инструменты

123. Шуманъ, Отто Рейнгольдовичъ (съ 1 октября 1890 г.). Вальдгорнъ.

124. Щуровъ, Гавріилъ Ивановичъ (съ 1 іюня 1901 г.). Органъ.

125. Юнгъ, Августъ Францевичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Альтъ.

126. Юнкеръ, Адольфъ Карловичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Вальдгорнъ.

127. Юркевичъ, Станиславъ Карловичъ (съ 1 сентября 1896 г.). Вторая скрипка.

МОСКВА.

Русская драматическая труппа.

Управляющій драматическою труппою.

Южинъ (Князь Сумбатовъ), Александръ Ивановичъ. Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ (съ 1 іюля 1882 г. въ должности съ 31 марта 1909 г.).

Режиссеры:

1. Платонъ, Иванъ Степановичъ (съ 1 сентября 1892 г.)

2. Айдаровъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

3. Поповъ, Николай Александровичъ (съ 15 сентября 1907 г.).

Оставилъ службу 1 мая 1909 г.

Вторые режиссеры:

1. Носовъ, Сергѣй Владиміровичъ (съ 1 сентября 1891 г.).

2. Саламатовъ, Филаретъ Осиповичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

3. Фохтъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Суфлеры:

1. Зайцевъ, Владиміръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

2. Монаховъ, Леонидъ Марковичъ (съ 1 сентября 1898 г.),

3. Понизовскій, Леонидъ Федоровичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Оставилъ службу 17 декабря 1909 г.

Библіотекарша.

Лошкарева, Екатерина Васильевна (съ 1 ноября 1900 г.).

Артистки:

1. Алексѣева, Клавдія Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).
Безъ вины виноватые (Отрадина—7); Бѣдная невѣста (Дуня—6); Лѣсъ (Аксюша—1); Очагъ (г-жа Ратюръ—7). *Всего—въ 4 пьесахъ—21 разъ.*

2. Антонова, Вѣра Петровна (съ 1 сентября 1909 г.).
Болотные огни (Ната — 2); Идеальный мужъ (лэди Чильтернъ—5); Очагъ (г-жа Дювенъ-Тюпенъ—5). *Всего—въ 3 пьесахъ—12 разъ.*

3. Балкашина, Викторина Михайловна (съ 2 октября 1891 г.).
На выходахъ—въ 5 пьесахъ—34 раза.

4. Берсъ, Екатерина Дмитріевна (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ старые годы (Любочка—5); Доходное мѣсто (Полина—3); Женитьба Фигаро (Сюзанна—4, Фаншетта—11); Идеальный мужъ (миссъ Мэбль—14); Привидѣнія (Регина—5); Царь природы (м-ль Глюкъ—11). *Всего—въ 6 пьесахъ—53 раза.*

5. Благово, Елена Александровна (съ 1 сентября 1898 г.).
Болотные огни (Клевцова—5); Вожди (баронесса—2); Идеальный мужъ (лэди Маркби—11); Очагъ (г-жа Пижонъ—7); Сполохи (Владыкина—1); Старый обрядъ (Ложбинина—3). *Всего—въ 6 пьесахъ—29 разъ.*

6. Васильева, Варвара Павловна (съ 1 октября 1895 г.).
На выходахъ—въ 1 пьесѣ—1 разъ.
† 22 марта 1910 г.

7. Великанова-Рамазанова, Софія Николаевна (съ 1 ноября 1893 г.).
Казенная квартира (Марья Савишна—3); Путаница (Каролина Карловна—5). *Всего—въ 2 пьесахъ—8 разъ.*

8. Вишневская, Вѣра Константиновна (съ 1 сентября 1900 г.).
Болотные огни (Гризельдисъ — 7); Идеальный мужъ (графиня Бэзильдонъ—10); Холопы (Мина—8); Царь природы (Людмила Васильевна — 8). *Всего—въ 4 пьесахъ—33 раза.*

9. Варенцова, Александра Александровна (съ 16 октября 1892 г.).
На выходахъ—въ 6 пьесахъ—24 раза.

10. Гзовская, Ольга Владиміровна (съ 1 сентября 1905 г. по 1 сентября 1908 г. и вторично съ 1 мая 1909 г. по 1 мая 1910 г.).
Дмитрій Самозванецъ (Марина—11); Женитьба Фигаро (Керубино—9); Идеальный мужъ (миссъ Мэбль—10); Отелло (Дездемона—3); Путаница (Путаница—9); Цезарь и Клеопатра (Клеопатра—31). *Всего—въ 6 пьесахъ—73 раза.*

11. Грибунина, Александра Федоровна (съ 1 сентября 1892 г.).
Болотные огни (Вавилова—8); Женитьба Фигаро (Марселина—6); Очагъ (м-ль Рамберъ—3); Ревизоръ (Хлопова—7); Сполохи (Владыкина—1); Царь природы (дама—13); Цезарь и Клеопатра (Фтататита—15). *Всего—въ 7 пьесахъ—53 раза.*

12. Ермолова, Марія Николаевна (съ 16 мая 1871 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Безъ вины виноватые (Кручинина—7); Дмитрій Самозванецъ (царица Марѳа—14); Привидѣнія (фру Альвингъ—16); Холопы (Плавутина-Плавунцова—7). *Всего—въ 4 пьесахъ—44 раза.*

13. Комаровская, Надежда Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).
Болотные огни (Гризельдисъ—7); Идеальный мужъ (лэди Бэзильдонъ—11); Очагъ (г-жа Пивенъ—7); Царь природы (Людмила Васильевна—8). *Всего—въ 4 пьесахъ—33 раза.*

14. Косарева, Маргарита Владиміровна (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ старые годы (Маша—4); Идеальный мужъ (миссисъ Марчмондъ—13); Казенная квартира (Таня—1); Отелло (Дездемона—2); Холопы (Агничка—8); Цезарь и Клеопатра (Птоломей—17). *Всего—въ 6 пьесахъ—45 разъ.*

15. Крочевская, Владислава Романовна (въ балетѣ съ 1 сентября 1900 г. Переведена въ драму съ 1 мая 1910 г.).
Очагъ (Жюли—2); Путаница (1-я гостья—7); въ 2 пьесахъ—9 разъ. На выходахъ—въ 6 пьесахъ—43 раза. *Всего—въ 8 пьесахъ—52 раза.*

16. Левшина, Анастасія Александровна (съ 1 сентября 1904 г.).
Болотные огни (Лида—7); Вожди (Горновольская—2); Въ старые годы (Клавдія—3); Женитьба Фигаро (графиня—2); Отелло (Эмилія—2); Сполохи (Сашенька—2); Холопы (Глафира—4). *Всего—въ 7 пьесахъ—22 раза.*

17. Лешковская, Елена Константиновна (съ 1 января 1888 г.).
Женитьба Фигаро (Сюзанна—12); Жены (Марья Павловна—9); Идеальный мужъ (миссисъ Чивлей—14); Невольницы (Евлалія—2); Очагъ (Тереза де Галье—7). *Всего—въ 5 пьесахъ—44 раза.*

18. Массалитинова, Варвара Іосифовна (съ 1 сентября 1901 г.).
Бѣдная невѣста (Хорькова—8); Въ старые годы (Лукерья—6); Путаница (Бабушка—4); Ревизоръ (унтеръ-офицерша—7); Старый обрядъ (Пелагея Семеновна—3); Холопы (Евсевна—4); Царь природы (Ѳедосья—7); Цезарь и Клеопатра (Фтататина—17); Юбилей (Мерчуткина—3). *Всего—въ 9 пьесахъ—59 разъ.*

19. Матвѣева, Анна Алексѣевна (съ 1 сентября 1898 г.).
Болотные огни (Вавилова—6); Бѣдная невѣста (Карповна—14); Жены (Екатерина Петровна—5); Ревизоръ (дама—7); Казенная квартира (Додукина — 2); Старый обрядъ (Ложбинина — 3). *Всего—въ 9 пьесахъ—50 разъ.*

20. Музиль, Елена Николаевна (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ старые годы (Любочка—5); Сполохи (Люба—2); Юбилей (Татьяна Алексѣевна—3). *Всего—въ 3 пьесахъ—10 разъ.*

21. Найденова, Елизавета Ивановна (съ 1 сентября 1907 г.).
Бѣдная невѣста (Марья Андреевна—7); Въ старые годы (Маша—3); Дмитрій Самозванецъ (Марина — 11); Ревизоръ (Марья Антоновна — 4); Сполохи (Настя—1); Старый обрядъ (Людмила Васильевна—3); Холопы (Дуня—8). *Всего — въ 7 пьесахъ—37 разъ.*

22. Никулина, Надежда Алексѣевна (съ 23 апрѣля 1861 г.). Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Болотные огни (Клевцова—9); Женитьба Фигаро (Марселина—12); Жены (Екатерина Петровна—8); Идеальный мужъ (лэди Марки—13); Лѣсъ (Гурмыжская—2); Ревизоръ (Анна Андреевна—7); Царь природы (Глафира Андреевна—7). *Всего—въ 7 пьесахъ—58 разъ.*

23. Пашенная, Вѣра Николаевна (съ 1 сентября 1907 г.).
Безъ вины виноватые (Аннушка—1); Бѣдная невѣста (Марья Андреевна—7); Въ старые годы (Клавдія—3); Жены (Наденька—13); Казенная квартира (Таня—2); Старый обрядъ (Кондарева—3). *Всего—въ 6 пьесахъ—29 разъ.*

24. Попова, Марія Дмитріевна (съ 27 сентября 1897 г.).
Царь природы (1-я дочь—16). На выходахъ—въ 7 пьесахъ — 83 раза. *Всего — въ 8 пьесахъ — 99 разъ.*

25. Потоловская, Анна Сергѣевна (съ 10 сентября 1897 г.).
Бѣдная невѣста (2-я старуха—14); Въ старые годы (нянька—10); Казенная квартира (горничная — 3). На выходахъ — въ 5 пьесахъ — 43 раза. *Всего—въ 8 пьесахъ—70 разъ.*

26. Русецкая, Марія Мечиславовна (съ 1 сентября 1894 г.),
Болотные огни (Марья — 7); Бѣдная невѣста (Панкратьевна—14); Въ старые годы (Никитишна—10); Доходное мѣсто (Стеша—3); Лѣсъ (Улита—1); Путаница (Каролина Карловна—4); Холопы (Евсевна—4); Царь природы (старушка—16). *Всего—въ 8 пьесахъ—59 разъ.*

27. Рутковская, Наталья Іосифовна (съ 1 сентября 1898 г.).
Болотные огни (Балаклавцева—6); Дмитрій Самозванецъ (камеристка—21); Отелло (Біанка—3); Очагъ (Жюли—5); Путаница (старая дѣва—5); Цезарь и Клеопатра (Ирасъ—17). *Всего—въ 6 пьесахъ—57 разъ.*

28. Рыжова, Варвара Николаевна (съ 1 сентября 1893 г.).
Безъ вины виноватые (Шелавина—7); Бѣдная невѣста (Дарья—7); Въ старые годы (Акулька—5); Предложеніе (Наталья Семеновна—11); Привидѣнія (Регина—5); Путаница (Бабушка—6); Ревизоръ (жена Коробкина—4); Сполохи (Леокадія Авенировна—2); Старый обрядъ (Пелагея Семеновна—3); Холопы (Василиса Петровна—8); Царь природы (Ѳедосья—9). *Всего—въ 11 пьесахъ—67 разъ.*

29. Салинъ, Надежда Генриховна (съ 8 сентября 1909 г.).
Болотные огни (Кэтъ—7); Женитьба Фигаро (Керубино—9); Царь природы (Петя—8); Цезарь и Клеопатра (Птоломей—15). *Всего—въ 4 пьесахъ—39 разъ.*

30. Садовская 1-я, Ольга Іосифовна (съ 30 іюня 1881 г.).
Безъ вины виноватые (Галчиха—7); Бѣдная невѣста (Незабудкина—14); Въ старые годы (Лукерья—4); Доходное мѣсто (Кукушкина—3); Казенная квартира (Виляева—3); Лѣсъ (Улита—1); Невольницы (экономка—4); Не въ свои сани не садись (Арина Федотовна—1); Ревизоръ (Пошлепкина—7); Царь природы (Глафира Андреевна—9). *Всего—въ 10 пьесахъ—53 раза.*

31. Садовская 2-я, Елизавета Михайловна (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ старые годы (Маша—3); Доходное мѣсто (Юлинька—3); Женитьба Фигаро (Сюзанна—2);

Казенная квартира (Лидія—2); Литература (Маргарита—11); Лѣсъ (Аксюша—1); Не въ свои сани не садись (Авдотья Максимовна—1); Привидѣнія (Регина—6); Ревизоръ (Марья Антоновна—3); Сполохи (Настя—1)) Старый обрядъ (Людмила Васильевна—3); Царь природы (Софья Степановна—8). *Всего—въ 12 пьесахъ—44 раза.*

32. Смирнова, Надежда Александровна (съ 1 сентября 1908 г.).
Болотные огни (Лида—7); Вожди (Марина—1); Въ старые годы (Клавдія—4); Дмитрій Самозванецъ (царица Марѳа—8); Идеальный мужъ (миссисъ Чивлей—10); Старый обрядъ (Степанида Егоровна—3); Холопы (Глафира—4). *Всего—въ 7 пьесахъ—37 разъ.*

33. Турчанинова, Евдокія Дмитріевна (съ 1 сентября 1891 г.).
Болотные огни (Балаклавцева - 8); Бѣдная невѣста (Хорькова—6); Въ старые годы (Акулька—5); Жены (Марья Павловна — 4); Невольницы (Софья Сергѣевна—2); Не въ свои сани не садись (Анна Антоновна—1); Очагъ (м-ль Рамберъ—4), Путаница (старая дѣва—4); Старый обрядъ (Степанида Егоровна—3). *Всего — в 9 пьесахъ—37 разъ.*

34. Хлюстина, Анастасія Давыдовна (съ 7 сентября 1900 г.).
Бѣдная невѣста (дѣвушка—7); Въ старые годы (Варька—7); Сполохи (Нюша—2); Холопы (Матрешка—8); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—1 разъ. *Всего—въ 5 пьесахъ—25 разъ.*

35. Щепкина, Александра Львовна (съ 1 сентября 1909 г.).
Болотные огни (Кэтъ — 7); Жены (Вѣра—5); Идеальный мужъ (лэди Чильтернъ—3); Старый обрядъ (Кондарева—3). *Всего—въ 4 пьесахъ—18 разъ.*

36. Щепкина, Евгенія Петровна (съ 1 сентября 1893 г.).
Болотные огни (Марья—7); Бѣдная невѣста (Дарья—7); Путаница (2-я гостья—9); Ревизоръ (гостья—7); на выходахъ—въ 1 пьесѣ—6 разъ. *Всего—въ 5 пьесахъ—36 разъ.*

37. Юдина, Марія Петровна (съ 1 сентября 1893 г.).
Болотные огни (Надя — 9); Бѣдная невѣста (Дуня—8); Литература (Маргарита—7); Невольницы (Софья Сергѣевна—2); Ревизоръ (жена Коробкина—3); Царь природы (Софья Степановна—8). *Всего—въ 6 пьесахъ—37 разъ.*

38. Яблочкина, Александра Александровна (съ 1 сентября 1888 г.).
Безъ вины виноватые (Коринкина—7); Болотные огни (Ната—12); Вожди (Марина—1); Доходное мѣсто (Анна Павловна—3); Женитьба Фигаро (графиня—16); Жены (Вѣра—8); Идеальный мужъ (лэди Чильтернъ — 16); Казенная квартира (Лидія — 1); Невольницы (Евлалія—2); Отелло (Эмилія—3); Сполохи (Мещерикова—2); Холопы (Lise—8). *Всего—въ 12 пьесахъ—79 разъ.*

39. Федотова, Гликерія Николаевна. Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ (съ 1 мая 1862 г.).

40. Федотова 2-я, Гликерія Александровна (съ 1 сентября 1909 г.).
Бѣдная невѣтта (Паша—9); Женитьба Фигаро (Фаншетта—6); Путаница (Софи—8); на выходахъ—въ 4 пьесахъ—52 раза. *Всего—въ 7 пьесахъ—75 разъ.*

Играла на Императорской сценѣ Московскаго Большого театра.

Савина, Марія Гавріиловна. Заслуженная артистка Императорскихъ театровъ.
Холопы (Плавутина-Плавунцова—1). *Всего—въ 1 пьесѣ—1 разъ.*

Дебютировала.

Шухмина.
Цезарь и Клеопатра (Клеопатра—1 разъ).

Артисты:

1. Айдаровъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Безъ вины виноватые (Дудукинъ—7); Вожди (Бритневъ—2); Дмитрій Самозванецъ (кн. Голицынъ — 22); Доходное мѣсто (Вышневскій—3); Женитьба Фигаро (Базиль—2); Казенная квартира (Докукинъ—3); Отелло (Дожъ—5); Очагъ (Баронъ де-Галье—7); Ревизоръ (Шпекинъ—7); Цезарь и Клеопатра (Цезарь—14). *Всего—въ 10 пьесахъ—72 раза.*

2. Бравичъ, Казиміръ Викентьевичъ (съ 1 сентября 1909 г.).
Дмитрій Самозванецъ (Юрій Мнишекъ—10); Женитьба Фигаро (Фигаро—9); Идеальный мужъ (Сэръ Робертъ—12); Отелло (Яго—3); Очагъ (Арманъ—3); Привидѣнія (Пасторъ—10); Цезарь и Клеопатра (Цезарь—18). *Всего—въ 7 пьесахъ—65 разъ.*

3. Васенинъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Болотные огни (Будниковъ—3). Бѣдная невѣста (Милашинъ — 6); Дмитрій Самозванецъ (Иванушка-дуракъ—20); Лѣсъ (Булановъ—1); Отелло (Родриго—2); Очагъ (Белзръ—7); Предложеніе (Ломовъ—11); Путаница (1-й надворный совѣтникъ—5); Ревизоръ (Бобчинскій—7); Царь природы (Глюкъ—6). *Всего—въ 10 пьесахъ—68 разъ.*

4. Головинъ, Сергѣй Аркадьевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).
Болотные огни (Крутоплясовъ — 12); Дмитрій Самозванецъ (Басмановъ—11); Женитьба Фигаро (Базиль—16); Казенная квартира (Мамалыгинъ—3); Лѣсъ (Бодаевъ—2); Отелло (Яго—2);

Очагъ (Аббатъ—4); Путаница (дѣйствительный статскій совѣтникъ—4); Путаница (1-й офицеръ—1); Ревизоръ (Ляпкинъ-Тяпкинъ — 7); Холопы (Лисаневичъ — 8); Цезарь и Клеопатра (Потинъ—32). *Всего—въ 12 пьесахъ—102 раза.*

5. Горевъ, Федоръ Петровичъ (съ 22 марта 1880 г. по 1 ноября 1900 г. и вторично съ 1 сентября 1905 г.).

Въ старые годы (Ивковъ—9); Дмигрій Самозванецъ (Бѣльскій—22); Идеальный мужъ (Герцогъ—12); Казенная квартира (Владыкинъ—3); Отелло (Брабанціо — 5); Привидѣнія (Энгстрандъ—8); Холопы (Перейденовъ—8). *Всего- въ 7 пьесахъ—67 разъ.*

† 25 марта 1910 г.

6. Греминъ, Николай Николаевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Болотные огни (Нехтеренко—7); Дмитрій Самозванецъ (Татищевъ—22); Доходное мѣсто (Василій — 3); Женитьба Фигаро (Бартоло — 3); Идеальный мужъ (Фиппсъ—24); Казенная квартира (Жуковъ—3); Лѣсъ (Иванъ Восьмибратовъ—2); Не въ свои сани не садись (Степанъ—1); Предложеніе (Чубуковъ — 11); Путаница (Гуляевъ—9); Ревизоръ (Земляника—7); Царь природы (городской голова—16); Цезарь и Клеопатра (Центуріонъ—16). *Всего—въ 13 пьесахъ—124 раза.*

7. Гундуровъ, Дмитрій Эрастовичъ (съ 29 октября 1897 г.).

Болотные огни (Пряничниковъ—6); Вожди (сторожъ—1); Дмитрій Самозванецъ (Корела—22); Доходное мѣсто (Мыкинъ—3); Ревизоръ (Уховертовъ—7); Старый обрядъ (староста—6); Холопы (старый лакей—4); Царь природы (буфетчикъ—16); Цезарь и Клеопатра (Теодотъ—6, музыкантъ—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—72 раза.*

8. Дорошенко, Георгій Ивановичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Вожди (гуртовщикъ—2); Въ старые годы (Порфирій—10); Дмитрій Самозванецъ (Дворецкій—22, Десятскій—22); Отелло (1-й офицеръ—3, герольдъ—1); Путаница (слуга—9); Ревизоръ (Держиморда—7); Старый обрядъ (Лаврушка—6); Холопы (старый лакей—4); Царь природы (надзиратель — 16); Цезарь и Клеопатра (1-й воинъ—32). *Всего—въ 10 пьесахъ—132 раза.*

9. Климовъ, Михаилъ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

Болотные огни (Луговицкій—14); Дмитрій Самозванецъ (Рубецъ-Масальскій — 10); Идеальный мужъ (Виконтъ—12); Литература (Гильбертъ—11); Очагъ (Арно Триньс—3); Путаница (дѣйствительный статскій совѣтникъ—4); Старый обрядъ (Столбунцовъ—8); Цеварь и Клеопатра (Аполлодоръ—17); Царь природы (исправникъ—16). *Всего—въ 9 пьесахъ—90 разъ.*

10. Красовскій, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Болотные огни (Мелитополевъ—14); Бѣдная невѣста (Добротворскій—4); Дмитрій Самозванецъ (Щелкаловъ — 21, Вишневецкій—22); Женитьба Фигаро (Дубль-Мэнъ—14); Идеальный мужъ (де-Ланьякъ—24); Казенная квартира (Петръ Петровичъ — 3); Лѣсъ (Милоновъ—1); Невольницы (Кобловъ—4); Не въ свои сани и садись (Баранчевскій — 1); Отелло (Граціано—5); Очагъ (Селестенъ—3); Путанипа (1-й надворный совѣтникъ—4); Ревизоръ (Добчинскій—7); Сполохи (Пальчугинъ—2); Царь природы (Степанъ Никифоровичъ—5, г-нъ въ соломенной шляпѣ—9); Цезарь и Клеопатра (Бельзаноръ—32). *Всего—въ 16 пьесахъ—175 разъ.*

11. Лавинъ, Иванъ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1905 г.).

Безъ вины виноватые (Иванъ — 5); Болотные огни (Будниковъ—7); Бѣдная невѣста (1-й молодой человѣкъ — 10); Вожди (мастеровой — 2); Дмитрій Самозванецъ (Коневъ—21, сотникъ—3); Доходное мѣсто (1-й чиновникъ—3); Женитьба Фигаро (Дубль-Мэнъ—4); Отелло (3-й офицеръ—5); Путаница (пастушокъ—8); Ревизоръ (одинъ изъ купцовъ — 7); Холопы (Мироша—8); Царь природы (страховой агентъ—16); Цезарь и Клеопатра (Нубіецъ — 32). *Всего—въ 13 пьесахъ—151 разъ.*

12. Лебедевъ, Владиміръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

Болотные огни (Хорватовичъ — 4); Дмитрій Самозванецъ (Аѳоня—19); Казенная квартира (Ландышевъ—2); Отелло (Родриго—2); Ревизоръ (Хлоповъ—3); Царь природы (Глюкъ—8); Цезарь и Клеопатра (Теодотъ — 26). *Всего—въ 7 пьесахъ—64 раза.*

13. Ленинъ, Михаилъ Францевичъ (съ 1 сентября 1902 г.).

Болотные огни (Мелединцевъ—10); Вожди (Караевъ—2); Дмитрій Самозванецъ (калачникъ—11); Женитьба Фигаро (графъ Альмавива—18); Жены (Лѣсной—13); Казенная квартира (Бодаевъ—1); Литература (Клеменсъ—8); Сполохи (Томиловъ — 2); Холопы (князь Платонъ — 8); Царь природы (Передрягинъ — 8). *Всего — въ 10 пьесахъ—87 разъ.*

14. Лепковскій, Евгеній Аркадьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

Болотные огни (Пестрединцевъ — 6); Дмитрій Самозванецъ (Юрій Мнишекъ—12); Идеальный мужъ (Сэръ Робертъ—12); Очагъ (Аббатъ—3); Привидѣнія (пасторъ—6); Старый обрядъ (Кондаревъ—3); Цезарь и Клеопатра (Руфіонъ—31). *Всего—въ 7 пьесахъ—71 разъ.*

15. Мартыновъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1901 г.).

Болотные огни (Нехтеренко—7); Дмитрій Самозванецъ (Маржеретъ—22, Олесницкій—22); Доходное мѣсто (Григорій—3); Женитьба Фигаро (Педрильо—14); Отелло (2-й офицеръ—5); Пута-

ница (1-й офицеръ—8); Ревизоръ (Свистуновъ—7); Царь природы (2-й господинъ—16); Цезарь и Клеопатра (Персъ—16); Юбилей (членъ банка—3). *Всего—въ 10 пьесахъ—123 раза.*

16. Музиль, Николай Николаевичъ (съ 1 ноября 1896 г.).
Болотные огни (Сержъ—7); Дмитрій Самозванецъ (Бучинскій—22); Казенная квартира (Петя—3); Лѣсъ (Петръ—2); Путаница (3-й офицеръ—9); Ревизоръ (трактирный слуга—7); Сполохи (Костя—2); Старый обрядъ (Лебедевъ—6); Холопы (Арсентій—5); Царь природы (студентъ—8); Цезарь и Клеопатра (персъ—16). *Всего—въ 11 пьесахъ—87 разъ.*

17. Остужевъ, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 15 февраля 1901 г. и съ 1 марта 1902 г.).
Безъ вины виноватые (Незнамовъ—7); Вожди (Дмитрій Вершилинъ—2); Дмитрій Самозванецъ (Дмитрій Самозванецъ — 11); Доходное мѣсто (Жадовъ—3); Жены (Сергѣй—6); Лѣсъ (Булановъ—1); Очагъ (Роберъ д'Оберваль—7); Привидѣнія (Освальдъ—16); Ревизоръ (Хлестаковъ—4). *Всего—въ 9 пьесахъ—57 разъ.*

18. Падаринъ, Николай Михайловичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Бѣдная невѣста (Беневоленскій—7); Вожди (Камбоджіо—2); Дмитрій Самозванецъ (калачникъ—11); Казенная квартира (Дедявкинъ—3); Ревизоръ (Осипъ—7); Сполохи (Мохначевъ—2); Старый обрядъ (Кондаревъ—3); Холопы (Вѣточкинъ—8). *Всего—въ 8 пьесахъ—43 раза.*

19. Полетаевъ, Сергѣй Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Болотные огни (Скрипачевъ—14); Вожди (сторожъ—1); Въ старые годы (Ивковъ—1); Дмитрій Самозванецъ (Савицкій—22, Валуевъ—22); Доходное мѣсто (Антонъ—3); Лѣсъ (Карпъ—2); Не въ свои сани не садись (половой—1); Отелло (сенаторъ—5); Очагъ (Жанъ—7); Путаница (2-й надворный совѣтникъ—9); Ревизоръ (Абдулинъ—7); Царь природы (старикъ въ накидкѣ — 16); Цезарь и Клеопатра (Центуріонъ—16). *Всего—въ 13 пьесахъ—116 разъ.*

20. Правдинъ, Іосифъ Андреевичъ (съ 4 апрѣля 1878 г.).
Дмитрій Самозванецъ (Василій Шуйскій—22); Женитьба Фигаро (Антоніо—9); Казенная квартира (Виляевъ—3); Лѣсъ (Счастливцевъ—1); Невольницы (Миронъ Ипатычъ—4); Очагъ (Арно Тринье—4); Привидѣнія (Энгстрандъ—8); Ревизоръ (Ростаковскій—5); Сполохи (Износковъ—2); Царь природы (Степанъ Никифоровъ—11). *Всего—въ 10 пьесахъ—69 разъ.*

21. Полонскій, Витольдъ Альфонсовичъ (съ 1 сентября 1907 г.).
Болотные огни (Мелединцевъ—4); Вожди (Юрій Вершилинъ—2), Дмитрій Самозванецъ (Рубецъ Масальскій—12); Идеальный мужъ (М-ръ Монтфордъ—13); Казенная квартира (Алѣевъ—3); Литература (Клеменсъ—10); Отелло (Монтано—4); Очагъ (Шарль Дюфреръ—7); Путаница (2-й офицеръ—9); Ревизоръ (жандармъ—7); Холопы (Ельниковъ—8); Царь природы (1-й господинъ—14); Цезарь и Клеопатра (Ахилла—32). *Всего—въ 13 пьесахъ—125 разъ.*

22. Рыбаковъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 августа 1881 г.).
Бѣдная невѣста (Беневоленскій—7); Вожди (Рудицкій—2); Дмитрій Самозванецъ (князь Мстиславскій—13); Доходное мѣсто (Юсовъ—3); Женитьба Фигаро (Донъ Гусманъ—16); Лѣсъ (Несчастливцевъ — 2); Невольницы (Стыровъ—4); Ревизоръ (городничій—7); Холопы (Венедиктъ—7). *Всего—въ 9 пьесахъ—61 разъ.*

23. Рыжовъ, Иванъ Андреевичъ (съ 22 августа 1882 г.).
Безъ вины виноватые (Муровъ—7); Болотные огни (Пестрединцевъ—8); Бѣдная невѣста (Хорьковъ — 8); Въ старые годы (Рахмановъ — 6); Дмитрій Самозванецъ (Басмановъ—11); Жены (Семьтысячъ—6); Не въ свои сани не садись (Вихоревъ—1); Отелло (Кассіо—4); Очагъ (Селестенъ—4); Путаница (Вертуновъ—4); Ревизоръ (Коробкинъ—7); Старый обрядъ (Столбунцевъ—3); Цезарь и Клеопатра (Люцій—32); Юбилей (Шипучинъ—3). *Всего—въ 13 пьесахъ—106 разъ.*

24. Садовскій 1-й, Михаилъ Прововичъ (съ 2 мая 1870 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.
Доходное мѣсто (Досужевъ—3); Не въ свои сани не садись (Маломальскій—1). *Всего—въ 2 пьесахъ—4 раза.*
† 26 іюля 1910 г.

25. Садовскій 2-й, Провъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1895 г.).
Бѣдная невѣста (Меричъ—7); Въ старые годы (Рахмановъ—4); Дмитрій Самозванецъ (Дмитрій Самозванецъ—11); Жены (Сергѣй—7); Казенная квартира (Будаевъ—2); Невольницы (Мулинъ—4); Старый обрядъ (Опалихинъ—6); Царь природы (Передрягинъ—8). *Всего—въ 8 пьесахъ—49 разъ.*

26. Сазоновъ, Владиміръ Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1907 г.).
Болотные огни (Сержъ—7); Бѣдная невѣста (Хорьковъ—6); Дмитрій Самозванецъ (Скопинъ-Шуйскій—22, Молчановъ—22); Доходное мѣсто (2-й чиновникъ — 3); Идеальный мужъ (М-ръ Монтфордъ—11); Казенная квартира (юнкеръ—3); Отелло (Людовико — 4); Ревизоръ (Люлюковъ—7); Сполохи (Батуевъ—2); Холопы (Гришуха—8); Царь природы (студентъ—8); Цезарь и Клеопатра (Бель-Аффрисъ — 31). *Всего — въ 12 пьесахъ—134 раза.*

27. Сашинъ, Владиміръ Александровичъ (съ 5 октября 1905 г.).
Безъ вины виноватые (Шмага—7); Болотные огни (Прянишниковъ—3); Бѣдная невѣста (Доб-

ротворскій—10); Въ старые годы (Чириковъ—4); Дмитрій Самозванецъ (дворцовый поваръ—22); Женитьба Фигаро (Бартоло—15, Донъ Гусманъ—2); Жены (Полунинъ—12); Казенная квартира (Ежъ—3); Ревизоръ (Хлоповъ—4); Холопы (Автономъ—8); Царь природы (врачъ—8); Юбилей (Хиринъ—3). *Всего—въ 12 пьесахъ—106 разъ.*

28. Феоктистовъ, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Безъ вины виноватые (Иванъ—2); Дмитрій Самозванецъ (Осиповъ—8); Казенная квартира (Ландышевъ — 1); Ревизоръ (Гибнеръ—1); Холопы (Арсентій—3). *Всего—въ 5 пьесахъ—15 разъ.*

29. Худолѣевъ, Иванъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Безъ вины виноватые (Миловзоровъ—7); Болотные огни (Эндогуровъ—14); Бѣдная невѣста (Меричъ—7); Идеальный мужъ (Виконтъ—12); Литература (Гильбертъ—7); Лѣсъ (Милоновъ—1); Путаница (Вертуновъ — 5); Царь природы (чиновникъ—16); Цезарь и Клеопатра (Аполлодоръ—15). *Всего—въ 9 пьесахъ—84 раза.*

30. Южинъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 іюля 1882 г.). Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.
Вожди (Темерницынъ — 2); Женитьба Фигаро (Фигаро — 9); Идеальный мужъ (герцогъ—12); Отелло (Отелло—5); Очагъ (Арманъ—4); Холопы (князь Александръ Павловичъ — 8). *Всего — въ 6 пьесахъ—40 разъ.*

31. Яковлевъ, Николай Капитоновичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Бѣдная невѣста (Милашинъ — 8); Въ старые годы (Чириковъ — 6); Дмитрій Самозванецъ (Дмитрій Шуйскій—22); Доходное мѣсто (Бѣлогубовъ—3); Женитьба Фигаро (Антоніо — 9); Жены (Семьтысячъ—7); Лѣсъ (Счастливцевъ—1); Не въ свои сани не садись (Бородкинъ—1); Ревизоръ (Хлестаковъ—3); Сполохи (Никеша—2); Царь природы (врачъ—7, Глюкъ—2). *Всего—въ 11 пьесахъ—81 разъ.*

Игралъ на сценѣ Императорскихъ Московскихъ театровъ.

Варламовъ, Константинъ Александровичъ. Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ.
Жены (Полунинъ — 1); Не въ свои сани не садись (Русаковъ—1); Холопы (Венедиктъ—1). *Всего—въ 3 пьесахъ—3 раза.*

Дебютировалъ.

Муратовъ.
Цезарь и Клеопатра (Руфіонъ—1 разъ).

ЭКСТЕРНЫ.

а) Мужской персоналъ:

1. Болтинскій.
Дмитрій Самозванецъ (Осиповъ—14); Ревизоръ (Гибнеръ—4). *Всего—въ 2 пьесахъ—18 разъ.*

2. Вернеръ.
Идеальный мужъ (Гарольдъ — 24). *Всего — въ 1 пьесѣ—24 раза.*

3. Вишневскій.
Дмитрій Самозванецъ (кн. Мстиславскій — 9); Женитьба Фигаро (Гриппъ-Солейль—2); Идеальный мужъ (Мезонъ—12); Отелло (Монтано—1); Путаница (статскій совѣтникъ—9); Царь природы (г-нъ съ кокардой—16); Цезарь и Клеопатра (Британнъ—15). *Всего—въ 7 пьесахъ—64 раза.*

4. Галаховъ (Горбуновъ).
Дмитрій Самозванецъ (Щелкаловъ—1, старикъ столѣтній—22); Ревизоръ (Ростаковскій—2, Гибнеръ—2). *Всего—въ 3 пьесахъ—27 разъ.*

5. Галинъ.
Идеальный мужъ (Джемсъ—24); Очагъ (Фредерико—3); Путаница (дѣйствительный статскій совѣтникъ —1). *Всего—въ 3 пьесахъ—28 разъ.*

6. Георгіевскій.
Дмитрій Самозванецъ (Куракинъ—21); Женитьба Фигаро (судебный приставъ—18); Отелло (Людовико—1); Цезарь и Клеопатра (Белль-Аффрисъ—1). *Всего—въ 4 пьесахъ—41 разъ.*

7. Гоголь-Яновскій.
Дмитрій Самозванецъ (Куцька — 4). *Всего — въ 1 пьесѣ—4 раза.*
Оставилъ службу 1 января 1910 г.

8. Желябужскій.
Болотные огни (Крутоплясовъ — 1); Дмитрій Самозванецъ (Куцька — 1); Женитьба Фигаро (Педрильо—4); Отелло (офицеръ—4, 3-й офицеръ—1); Царь природы (г-нъ въ котелкѣ—16); Цезарь и Клеопатра (Британнъ—17). *Всего—въ 6 пьесахъ—44 раза.*

9. Истоминъ (Тетеринъ).
Болотные огни (Будниковъ—4, Хорватовичъ—8); Бѣдная невѣста (2-й молодой человѣкъ — 12); Дмитрій Самозванецъ (Коневъ—1, Юродивый—3, Иванушка дуракъ—1); Въ старые годы (Лукашка—10); Женитьба Фигаро (Гриппъ-Солейль—16); Идеальный мужъ (Мезонъ—12); Отелло (Родриго—1, Кассіо—1); Царь природы (лакей—16); Цезарь и Клеопатра (2-й воинъ—1). *Всего—въ 9 пьесахъ—86 раза.*

10. Лопухинъ.
Въ старые годы (Панька—10); Дмитрій Самозванецъ (Воейковъ—1); Отелло (1-й офицеръ—2); Ревизоръ (Пуговицынъ—3). *Всего—въ 4 пьесахъ—16 разъ.*

11. Соловьевъ.
Бѣдная невѣста (кучеръ—14); Путаница (Пастушокъ — 1); Ревизоръ (Гибнеръ — 1); Цезарь и Клеопатра (старый слуга—6). *Всего—въ 4 пьесахъ—22 раза.*

12. Тамаринъ.
Бѣдная невѣста (2-й молодой человѣкъ — 2); Дмитрій Самозванецъ (Куракинъ—1, Куцька—17, Воейковъ—21); Очагъ (лакей—7); Царь природы (1-й господинъ—2). *Всего—въ 4 пьесахъ—50 разъ.*

13. Уменушкинъ.
Ревизоръ (Пуговицынъ—4); Цезарь и Клеопатра (старикъ слуга — 26). *Всего — въ 2 пьесахъ—30 разъ.*

14. Филипповъ.
Бѣдная невѣста (1-й молодой человѣкъ — 4); Дмитрій Самозванецъ (Иванушка дуракъ—1); Отелло (Мартосъ — 5). *Всего—въ 3 пьесахъ—10 разъ.*

15. Фроловъ.
Очагъ (Фредерикъ — 5). *Всего—въ 1 пьесѣ—5 разъ.*

16. Шешуновъ.
Дмитрій Самозванецъ (Власьевъ—22). *Всего—въ 1 пьесѣ—22 раза.*

б) Женскій персоналъ:

1. Андріевичъ.
Бѣдная невѣста (1-я старуха — 14); Дмитрій Самозванецъ (камеристка — 1); Путаница (1-я гостья—2); Царь природы (дама—3). *Всего—въ 4 пьесахъ—20 разъ.*

2. Арминина.
Путаница (третья гостья—6); Царь природы (вторая дочь—1); Цезарь и Клеопатра (Ирасъ—15, Гарміонъ—1); Въ старые годы (Варька — 3). *Всего—въ 4 пьесахъ—26 раза.*

3. Ермолова 2-я.
Цезарь и Клеопатра (Гарміонъ — 11). *Всего—въ 1 пьесѣ—11 разъ.*

4. Иванникова.
Безъ вины виноватые (Аннушка—3); Бѣдная невѣста (дѣвушка—7); Женитьба Фигаро (молодая пастушка—8). *Всего—въ 3 пьесахъ—18 разъ.*

5. Рейзенъ.
Болотные огни (Надя — 5); Идеальный мужъ (леди Безильдонъ—3); Отелло (Бianка—2); Царь природы (м-ль Глюкъ—5). *Всего—въ 4 пьесахъ—15 разъ.*

6. Сапѣгина.
Въ старые годы (Полька—10); Путаница (Софи—1); Старый обрядъ (Луша — 3); Царь природы (вторая дочь—15). *Всего—въ 4 пьесахъ—29 разъ.*

7. Сосницкая.
Путаница (3-я гостья—3); Старый обрядъ (Луша — 3); Цезарь и Клеопатра (Гарміонъ—21). *Всего—въ 3 пьесахъ—27 разъ.*

8. Щербиновская.
Безъ вины виноватые (Аннушка—3); Женитьба Фигаро (Фаншетта—1, молодая пастушка—10); Идеальный мужъ (миссисъ Марчмондъ — 11); Очагъ (Дювенъ-Тюпенъ — 2); Путаница (Сашетъ—9). *Всего—въ 5 пьесахъ—36 разъ.*

Русская оперная труппа.

Главный режиссеръ.

Тютюнникъ, Василій Саввичъ (съ 1 мая 1886 г.).
Исп. обяз. Главнаго Режиссера съ 5 іюля 1903 г.

Режиссеры:

1. Василевскій, Ромуальдъ Викторовичъ (съ 30 августа 1882 г.).

2. Шкаферъ, Василій Петровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

3. Фильшинъ, Леонидъ Ивановичъ (съ 25 февраля 1902 г.).
Исп. обяз. Режиссера (съ 1 сентября 1908 г.).

Главный хормейстеръ.

Авранекъ, Ульрихъ Іосифовичъ (съ 1 мая 1882 г.).

Хормейстеръ.

Беръ, Николай Дмитріевичъ (съ 19 октября 1892 г.).

Суфлеры:

1. Овчинниковъ, Василій Павловичъ (съ 17 сентября 1904 г.).

2. Ольшанскій, Сергѣй Филипповичъ (съ 1 ноября 1907 г.). Онъ-же помощникъ библіотекаря.

Аккомпаніаторы:

1. Палице, Антонъ Іосифовичъ (съ 1 сентября 1909 г.).

2. Китрихъ, Аделина Альбертовна (съ 1 января 1889 г.).

Библіотекарь.

Мамонтовъ, Николай Федоровичъ (съ 4 декабря 1904 г.).

Помощникъ библіотекаря.

Ольшанскій, Сергѣй Филипповичъ (съ 16 января 1907 г.).

Артистки:

1. Азерская, Елизавета Григорьевна (съ 1 сентября 1897 г.).
Пиковая дама (графиня—3). *Всего—въ 1 оперѣ—3 раза.*

2. Антарова, Конкордія Евгеньевна (съ 1 мая 1908 г.).
Борисъ Годуновъ (мамка—5); Валкирія (Шверт-лейта—5); Демонъ (добрый геній—2); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—6); Жизнь за царя (Ваня—1); Русалка (княгиня—6); Русланъ и Людмила (Ратмиръ—4); Садко (Нѣжата—3). *Всего—въ 8 операхъ—32 раза.*

3. Балановская, Леонида Николаевна (съ 1 сентября 1908 г.).
Валкирія (Брунгильда—5); Зимняя сказка (Герміона—5); Лоэнгринъ (Ортруда — 5); Майская ночь (Ганна—6); Неронъ (Поппея—4); Пиковая дама (Лиза—4); Русалка (Наташа—3). *Всего—въ 7 операхъ—32 раза.*

4. Гремина, Евгенія Ивановна (съ 1 сентября 1909 г.).
Аида (Аида—2); Золотой пѣтушокъ (Золотой пѣтушокъ—1); Князь Игорь (Ярославна—7); Русалка (Наташа — 2). *Всего — въ 4 операхъ — 12 разъ.*

5. Гукова, Маргарита Георгіевна (съ 1 мая 1906 г.).
Вертеръ (Шарлотта — 7); Демонъ (Тамара—5); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна — 12); Кавказскій плѣнникъ (Фатима — 8); Лакмэ (Маллика—3); Пиковая дама (Прилѣпа—4); Русланъ и Людмила (Гориславa—3). *Всего—въ 7 операхъ—42 раза.*

6. Данильченко, Ольга Лукьяновна (съ 1 сентября 1892 г.).
Валкирія (Ортлинда—5); Карменъ (Фраскита—6); Лакмэ (Роза—6); Майская ночь (Насѣдка—12); Русалка (Ольга—7); Садко (1-й скоморохъ—8); Травіата (Флора—2). *Всего—въ 7 операхъ—46 разъ.*

7. Звягина, Лидія Георгіевна (съ 1 сентября 1889 г.).
Русланъ и Людмила (Ратмиръ—1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*
Оставила службу 1 сентября 1909 г.

8. Калиновская-Докторъ, Наталья Евгеньевна (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Аида — 4); Валкирія (Зиглинда—5); Вертеръ (Шарлотта—2); Демонъ (Тамара—2); Евгеній Онѣгинъ (Татьяна—2); Карменъ (Микаэла—6); Князь Игорь (Ярославна—2); Неронъ (Криза—4); Пиковая дама (Лиза—3); Русалка (Наташа—4); Русланъ и Людмила (Гориславa—3). *Всего—въ 11 операхъ—37 разъ.*

9. Лаппо-Данилевская, Екатерина Павловна (съ 1 сентября 1909 г.).
Жизнь за царя (Антонида—1); Карменъ (Микаэла—1); Майская ночь (панночка—2); Пиковая дама (Прилѣпа—1) *Всего—въ 4 операхъ—5 разъ.*

10. Маркова, Александра Михайловна (съ 1 сентября 1892 г.).
Русалка (Наташа — 1). *Всего — въ 1 оперѣ — 1 разъ.*

11. Нежданова, Антонина Васильевна (съ 1 мая 1902 г.).
Жизнь за царя (Антонида—4); Зимняя сказка (Утрата—5); Золотой пѣтушокъ (Шемаханская царица — 10); Искатели жемчуга (Лейла — 3); Лакмэ (Лакмэ — 5); Лоэнгринъ (Эльза — 6); Русланъ и Людмила (Людмила — 3); Садко (Волхова — 6); Травіата (Віолетта—4). *Всего—въ 9 операхъ—46 разъ.*

12. Павлова, Ольга Робертовна (съ 1 сентября 1904 г.).
Аида (Амнерисъ—4); Валкирія (Фрика—5); Демонъ (добрый геній — 3); Евгеній Онѣгинъ (Ольга—8); Зимняя сказка (Паулина—1); Кавказскій плѣнникъ (Марьямъ—7); Карменъ (Мерседесъ—7); Князь Игорь (Кончаковна—8); Майская ночь (Ганна—7); Пиковая дама (Полина—5, Миловзоръ — 5); Садко (Любава—3). *Всего—въ 11 операхъ—63 раза.*

13. Подольская, Елена Анатоліевна (съ 1 сентября 1906 г.).
Борисъ Годуновъ (Марина—2); Валкирія (Вальтраута—5); Демонъ (добрый геній—2); Карменъ

(Карменъ — 2); Князь Игорь (половецкая дѣвушка—8); Лоэнгринъ (Ортруда—1); Майская ночь (мачиха—3); Пиковая дама (гувернантка—7). *Всего—въ 8 операхъ—30 разъ.*

14. Попелло-Давыдова, Евгенія Александровна (съ 1 сентября 1909 г.).
Борисъ Годуновъ (Ксенія—5); Валкирія (Герхильда—5); Вертеръ (Софья—6); Золотой пѣтушокъ (золотой пѣтушокъ—9); Карменъ (Фраскита—4); Князь Игорь (половецкая дѣвушка—1); Лакмэ (Елена—6); Майская ночь (панночка—6, Воронъ — 2); Пиковая дама (Прилѣпа—1); Ромео и Джульетта (Стефано — 1); Русалка (Ольга—3); Травіата (Флора—3). *Всего—въ 12 операхъ—52 раза.*

15. Правдина, Нина Константиновна (съ 1 сентября 1909 г.).
Валкирія (Росвейса—5); Евгеній Онѣгинъ (Филипьевна — 5); Жизнь за царя (Ваня—8); Кавказскій плѣнникъ (Марьямъ—1); Карменъ (Карменъ—2); Князь Игорь (Кончаковна—1); Пиковая дама (Полина—2, Миловзоръ—2); Русланъ и Людмила (Ратмиръ — 1). *Всего — въ 8 операхъ—27 разъ.*

16. Селюкъ-Рознатовская, Серафима Флоровна (съ 1 сентября 1905 г.).
Борисъ Годуновъ (хозяйка корчмы — 5); Валкирія (Зигрунна—6); Демонъ (нянька—7); Евгеній Онѣгинъ (Ларина — 14); Зимняя сказка (служанка—2); Карменъ (Мерседесъ—3); Лакмэ (Мистрисъ Бентсонъ—6); Майская ночь (свояченица головы—13); Мефистофель (Марта—1); Пиковая дама (графиня—2); Ромео и Джульетта (Гертруда—1); Русланъ и Людмила (Наина—6); Садко (2-й скоморохъ — 8). *Всего—въ 13 операхъ — 73 раза.*

17. Синицына, Серафима Андреевна (съ 1 мая 1896 г.).
Борисъ Годуновъ (Ѳеодоръ—5); Валкирія (Гримгерда—5); Евгеній Онѣгинъ (Филиппьевна—9); Жизнь за царя (Ваня—2); Золотой пѣтушокъ (Амелфа — 10); Русалка (княгиня — 4); Садко (Нѣжата—6). *Всего—въ 7 операхъ—41 разъ.*

18. Стефановичъ, Евдокія Владиміровна (съ 1 сентября 1907 г.).
Аида (Амнерисъ—2); Борисъ Годуновъ (Марина—3); Зимняя сказка (Паулина—4); Карменъ (Карменъ—6); Неронъ (Эпихариса—4); Пиковая дама (графиня — 2); Садко (Любава — 6). *Всего — въ 7 операхъ—27 разъ.*

19. Цыбущенко, Марія Григорьевна (съ 1 сентября 1894 г.).
Валкирія (Гельмвига—5); Вертеръ (Софья—3); Жизнь за царя (Антонида—4); Искатели жемчуга (Лейла—1); Карменъ (Микаэла—3); Лакмэ (Маллика—3); Майская ночь (панночка—5); Пиковая дама (Прилѣпа—1); Русланъ и Людмила (Людмила — 2); Садко (Волхова—3). *Всего—въ 10 операхъ—30 разъ.*

Дебютировали:

1. Гонтарукъ.
Ромео и Джульетта (Джульетта—1 разъ).

2. Добровольская.
Лакмэ (Лакмэ—1 разъ).

3. Шмидтъ.
Травіата (Віолетта—1 разъ).

Пѣли на сценѣ Императорскаго Большого театра:

1. Ермоленко-Южина.
Мефистофель (Елена—1 разъ).

2. Коваленко.
Жизнь за царя (Антонида—2 раза); Русланъ и Людмила (Людмила—1 разъ).

3. Салина.
Мефистофель (Маргарита—1 разъ).

Артисты:

1. Баклановъ, Георгій Андреевичъ (съ 1 мая 1905 г.).
Аида (Амонасро—1); Демонъ (Демонъ—4); Карменъ (Эскамилло—1); Князь Игорь (Игорь Святославовичъ—2). *Всего—въ 4 операхъ—8 разъ.*
Оставилъ службу 1 октября 1909 г.

2. Боначичъ, Антонъ Петровичъ (съ 1 сентября 1905 г.).
Аида (Радамесъ—4); Борисъ Годуновъ (Самозванецъ—5); Валкирія (Зигмундъ—5); Зимняя сказка (Леонтъ—5); Золотой пѣтушокъ (Звѣздочетъ—7); Карменъ (Донъ Хозе—4); Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—4); Неронъ (Неронъ—3); Пиковая дама (Германъ—7); Садко (Садко—5). *Всего—въ 10 операхъ—45 разъ.*

3. Барсуковъ, Степанъ Даниловичъ (съ 1 марта 1902 г.).
Демонъ (Синодалъ—3); Зимняя сказка (Діонъ—5); Кавказскій плѣнникъ (Мулла — 2); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—2); Лознгринъ (1-й дворянинъ—5); Неронъ (Терпносъ—4); Русланъ и Людмила (Финнъ—1); Травіата (Гастонъ—4). *Всего—въ 8 операхъ—26 разъ.*

4. Богдановичъ, Александръ Владиміровичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Вертеръ (Вертеръ—3); Демонъ (Синодалъ — 4); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—9); Зимняя сказка (Флоризель—5); Искатели жемчуга (Надиръ—3); Кавказскій плѣнникъ (плѣнникъ—3); Князь Игорь (Владиміръ Игоревичъ—7); Лакмэ (Жеральдъ—4); Майская ночь (Левко—6); Русалка (князь—4); Русланъ и Людмила (Баянъ—6); Садко (индійскій гость—7). *Всего—въ 12 операхъ—61 разъ.*

5. Гарденинъ, Семенъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Борисъ Годуновъ (Василій Шуйскій—4); Евгеній Онѣгинъ (Трике—9); Золотой пѣтушокъ (Гвидонъ — 10); Кавказскій плѣнникъ (Мулла—6); Князь Игорь (Овлуръ—1); Лоэнгринъ (2-й дворянинъ—6); Мефистофель (Вагиеръ—1, Нерео—1); Русланъ и Людмила (Финнъ — 4); Садко (старшина—9). *Всего—въ 9 операхъ—51 разъ.*

6. Герасименко, Александръ Николаевичъ (съ 1 августа 1902 г.).
Аида (Амонасро — 2); Борисъ Годуновъ (Рангони—5); Зимняя сказка (Антигонъ—5); Карменъ (Эскамилло—1, Моралесъ—3); Лоэнгринъ (Фридрихъ—2); Неронъ (Тигеллинъ—4); Ромео и Джульетта (Капулетто—1); Садко (Видѣніе—8); Травіата (баронъ—1). *Всего—въ 9 операхъ—32 раза.*

7. Горчаковъ, Николай Георгіевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Амонасро—3); Вертеръ (Альбертъ—2); Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ — 5); Зимняя сказка (Поликсенъ—3); Золотой пѣтушокъ (Афронъ—9); Искатели жемчуга (Зурга—4); Кавказскій плѣнникъ (Абубекеръ—3); Карменъ (Эскамилло—3); Лакмэ (Фредерикъ—4); Лоэнгринъ (Фридрихъ—4); Неронъ (Виндексъ—4); Садко (Веденецкій гость—2); Травіата (Жоржъ—1). *Всего—въ 13 операхъ—47 разъ.*

8. Грызуновъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1904 г. по 1 сентября 1908 г. и съ 1 сентября 1909 г.).
Вертеръ (Альбертъ—7); Демонъ (Демонъ—3); Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ — 8); Зимняя сказка Поликсенъ—2); Кавказскій плѣнникъ (Абубекеръ—5); Карменъ (Эскамилло—5); Лакмэ (Фредерико — 1); Пиковая дама (князь Елецкій—7); Ромео и Джульетта (Меркуціо—1); Садко (Веденецкій гость—7); Травіата (Жоржъ—4). *Всего—въ 11 операхъ—50 разъ.*

9. Комаровскій, Іосифъ Николаевичъ (съ 25 февраля 1902 г.).
Борисъ Годуновъ (приставъ на Литовской границѣ—5); Жизнь за царя (начальникъ польскаго отряда—11); Пиковая дама (Суринъ—7); Травіата (Маркизъ — 1). *Всего — въ 4 операхъ — 24 раза.*

10. Лосскій, Владиміръ Аполлоновичъ (съ 1 сентября 1906 г.).
Борисъ Годуновъ (Варлаамъ—5); Вертеръ (судья—2); Зимняя сказка (Валентинъ—5); Карменъ (Цунига—8); Князь Игорь (Скула—8); Майская ночь (писарь —13); Русланъ и Людмила (Фарлафъ—6); Садко (Дуда — 9). *Всего — въ 8 операхъ — 56 разъ.*

11. Матвѣевъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Радамесъ—1); Жизнь за царя (Сабининъ—9); Карменъ (Донъ Хозе—1); Русалка (князь—6); Садко (Садко—4). *Всего—въ 5 операхъ—21 разъ.*

12. Мосинъ, Александръ Григорьевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Радамесъ—1); Жизнь за царя (Сабининъ—2); Карменъ (Донъ Хозе—5); Неронъ (Неронъ—1). *Всего—въ 4 операхъ—9 разъ.*

13. Осиповъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Аида (Рамфисъ—1); Валкирія (Вотанъ—5); Демонъ (Гудалъ—5); Евгеній Онѣгинъ (Греминъ—14); Жизнь за царя (Сусанинъ—5); Зимняя сказка (Камилло—5); Золотой пѣтушокъ (Додонъ—10); Кавказскій плѣнникъ (Казенбекъ—1); Русалка (мельникъ—4); Садко (Варяжскій гость—3). *Всего—въ 10 операхъ—53 раза.*

14. Петровъ, Василій Родіоновичъ (съ 1 августа 1902 г.).
Аида (Рамфисъ—5); Борисъ Годуновъ (Пименъ—5); Демонъ (Гудалъ—2); Жизнь за царя (Сусанинъ—5); Кавказскій плѣнникъ (Казенбекъ—7); Князь Игорь (князь Галицкій—7); Лоэнгринъ (Генрихъ—4); Русалка (мельникъ—2); Русланъ и Людмила (Русланъ—4); Садко (Варяжскій гость—6, Океанъ—2). *Всего—въ 10 операхъ—49 разъ.*

15. Рознатовскій, Дмитрій Ивановичъ (съ 1 сентября 1908 г.).
Жизнь за царя (гонецъ польскій—1); Зимняя сказка (Клеоменъ—5); Искатели жемчуга (Нурабадъ — 4); Князь Игорь (Игорь Святославовичъ—7); Русланъ и Людмила (Русланъ—2); Травіата (Маркизъ — 4). *Всего — въ 6 операхъ — 23 раза.*

16. Смирновъ, Дмитрій Алексѣевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).
Лакмэ (Жеральдъ—2); Майская ночь (Левко—2); Ромео и Джульетта (Ромео—1); Садко (Индійскій гость—2). *Всего—въ 4 операхъ—7 разъ.*

17. Собиновъ, Леонидъ Виталіевичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 сентября 1904 г. и съ 1 сентября 1907 г.).
Вертеръ (Вертеръ—6); Евгеній Онѣгинъ (Ленскій—5); Искатели жемчуга (Надиръ—1); Кавказскій плѣнникъ (плѣнникъ — 5); Лоэнгринъ (Лоэнгринъ—2); Майская ночь (Левко—5); Мефистофель (Фаустъ — 1); Русланъ и Людмила (Финнъ—1); Травіата (Альфредъ—5). *Всего—въ 9 операхъ—31 разъ.*

18. Стрижевскій, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.).
Евгеній Онѣгинъ (Зарѣцкій — 14); Зимняя сказка (старый овчаръ—5); Карменъ (Данкайро—7); Лакмэ (Фредерикъ—1); Лоэнгринъ (3-й дворянинъ—6); Неронъ (Пизонъ—4, Севирусъ—1); Ромео и Джульетта (Грегоріо — 1); Русалка (сватъ — 6); Травіата (докторъ — 5). *Всего—въ 9 операхъ—50 разъ.*

19. Толкачевъ, Христофоръ Венедиктовичъ (съ 17 сентября 1899 г.).
Аида (царь—4); Борисъ Годуновъ (Никитичъ—5); Демонъ (слуга Синодала—3); Жизнь за царя

(гонецъ польскій—10); Золотой пѣтушокъ (Полканъ—10); Кавказскій плѣнникъ (Фехердинъ—1); Князь Игорь (Кончакъ—3); Лакмэ (Домбенъ—6); Лоэнгринъ (4-й дворянинъ — 1); Майская ночь (голова—13); Пиковая дама (Нарумовъ—7); Садко (Океанъ—7). *Всего—въ 12 операхъ—70 разъ.*

20. Толчановъ, Моисей Веніаминовичъ (съ 2 сентября 1885 г.).
Аида (гонецъ — 6); Борисъ Годуновъ (ближній бояринъ—5); Демонъ (гонецъ—6); Евгеній Онѣгинъ (запѣвало—12); Жизнь за царя (запѣвало—11); Зимняя сказка (воинъ—5); Кавказскій плѣнникъ (1-й черкесъ—8); Князь Игорь (Овлуръ—8); Лакмэ (китайскій торговецъ—6); Лоэнгринъ (1-й дворянинъ—1); Пиковая дама (Чаплинскій—7); Ромео и Джульетта (Парисъ—1); Русалка (запѣвало—9); Садко (2-й волхвъ—9). *Всего—въ 14 операхъ—94 раза.*

21. Трезвинскій, Степанъ Евтропіевичъ (съ 1 сентября 1889 г.).
Аида (царь — 2); Валкирія (Гундингъ—5); Демонъ (слуга Синодала—4); Кавказскій плѣнникъ (Фехердинъ—7); Карменъ (Цунига—2); Князь Игорь (Кончакъ—6); Лоэнгринъ (Генрихъ—2); Неронъ (Балдинъ—4); Ромео и Джульетта (отецъ Лоренцо—1); Русланъ и Людмила (Свѣтозаръ—6); Садко (воевода—9). *Всего—въ 11 операхъ—48 разъ.*

22. Тютюнникъ, Василій Саввичъ (съ 1 мая 1886 г.).
Вертеръ (судья—7); Зимняя сказка (Коробейникъ—5); Князь Игорь (Скула—1). *Всего—въ 3 операхъ—13 разъ.*

23. Успенскій, Александръ Михайловичъ (съ 1 января 1890 г.).
Борисъ Годуновъ (Мисаилъ — 5); Вертеръ (Шмидтъ—9); Демонъ (гонецъ—1); Евгеній Онѣгинъ (Трике—5); Золотой пѣтушокъ (звѣздочетъ—3); Карменъ (Ремендадо—8); Князь Игорь (Ерошка—7); Лакмэ (Хаджи—6); Майская ночь (Винокуръ—13); Неронъ (Саккусъ—4); Пиковая дама (Чекалинскій—7); Ромео и Джульетта (Тебальдо—1); Садко (Сопѣль—9); Травіата (Гастонъ—1). *Всего—въ 14 операхъ—79 разъ.*

24. Фигуровъ, Петръ Павловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Борисъ Годуновъ (Андрей Щелкаловъ—5); Вертеръ (Іоганнъ—9); Зимняя сказка (придворный—5); Карменъ (Моралесъ—7); Лакмэ (кураваръ—6); Лоэнгринъ (4-й дворянинъ—5); Неронъ (Центуріонъ—4); Ромео и Джульетта (герцогъ Веронскій — 1); Русалка (сватъ — 4). *Всего — въ 9 операхъ—46 разъ.*

25. Чистяковъ, Николай Петровичъ (съ 1 сентября 1907 г.).
Евгеній Онѣгинъ (ротный—14); Золотой пѣтушокъ (Афронъ—1); Кавказскій плѣнникъ (2-й черкесъ—8); Карменъ (Данкайро—3); Лоэнгринъ (Глашатай—6); Майская ночь (Каленикъ—13); Пиковая дама (графъ Томскій—7, Златогоръ—7); Травіата (баронъ—4). *Всего—въ 8 операхъ—63 раза.*

26. Шаляпинъ, Федоръ Ивановичъ (съ 22 сентября 1899 г.).
Борисъ Годуновъ (Борисъ Годуновъ—5); Жизнь за царя (Сусанинъ—1); Князь Игорь (князь Галицкій—2); Русалка (мельникъ—3). *Всего — въ 4 операхъ—11 разъ.*

27. Шкаферъ, Василій Петровичъ (съ 1 сентября 1904 г.).
Борисъ Годуновъ (Василій Шуйскій—1); Карменъ (Ремендадо—2); Князь Игорь (Ерошка—2). *Всего—въ 3 операхъ—5 разъ.*

Дебютировали:

1. Мозжухинъ.
Русалка (мельникъ—1 разъ).

2. Павловскій.
Евгеній Онѣгинъ (Онѣгинъ—1 разъ).

Пѣлъ на Императорской сценѣ Московскаго Большого театра.

Дидуръ, Адамъ.
Мефистофель (Мефистофель—1 разъ).

Хористки:

1. Александрова, Марія Сергѣевна (съ 1 сентября 1894 г.).

2. Алексѣева, Марія Дмитріевна (съ 1 октября 1908 г.).

3. Арсеньева, Марія Алексѣевна (съ 1 декабря 1894 г.).

4. Банкъ, Екатерина Петровна (съ 26 сентября 1892 г.).

5. Березницкая, Римма Афанасьевна (съ 1 августа 1900 г.).

6. Блюмъ, Софія Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).
Лоэнгринъ (4-й пажъ—5). *Всего—въ 1 оперѣ—5 разъ.*

7 Борейша, Серафима Ивановна (съ 10 апрѣля 1909 г.).
Майская ночь (Насѣдка—1); Травіата (Аннина—2). *Всего—въ 2 операхъ—3 раза.*

8. Виноградова, Ольга Петровна (съ 30 августа 1889 г.).
Оставила службу 30 августа 1910 г.

9. Владимірова, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1898 г.).

10. Воробьева, Надежда Георгіевна (съ 1 января 1889 г.).

11. Воронцова, Марія Климовна (съ 1 августа 1900 г.).

12. Геккель, Юлія Адольфовна (съ 13 декабря 1901 г.).
Вертеръ (Кетхенъ—2); Лоэнгринъ (3-й пажъ—6). *Всего—въ 3 операхъ—8 разъ.*

13. Гильвегъ, Александра Петровна (съ 16 апрѣля 1904 г.).

14. Давыдова, Евгенія Николаевна (съ 10 апрѣля 1909 г.).

15. Данильченко, Анна Саввишна (съ 1 сентября 1886 г.).

16. Дицъ, Глафира Александровна (съ 1 сентября 1883 г. по 25 октября 1892 г. и съ 1 апрѣля 1893 г.).

17. Добровольская (Вольская), Елизавета Павловна (съ 1 мая 1906 г.).
Лоэнгринъ (1-й пажъ—5). *Всего — въ 1 оперѣ—5 разъ.*

18. Дыкина, Марія Ивановна (съ 1 сентября 1904 г.).

19. Ермолова, Александра Викторовна (съ 1 сентября 1894 г.).

20. Збруева (Петрова), Елизавета Ивановна (съ 30 августа 1892 г.).
Борисъ Годуновъ (баба — 5); Лоэнгринъ (4-й пажъ—1); Майская ночь (Мачиха—10). *Всего—въ 3 операхъ—16 разъ.*

21. Иванова, Софія Дмитріевна (съ 1 августа 1901 г.).
Лоэнгринъ (1-й пажъ — 1). *Всего—въ 1 оперѣ—1 разъ.*

22. Кашинова, Елизавета Дмитріевна (съ 26 сентября 1902 г.).

23. Качкина, Наталія Петровна (съ 1 октября 1908 г.).

24. Кестеръ, Ольга Аполлоновна (съ 26 сентября 1902 г.).

25. Киселева 1-я, Наталья Петровна (съ 24 сентября 1891 г.).

26. Киселева 2-я, Ольга Павловна (съ 16 марта 1905 г.).

27. Клейнъ, Анастасія Ильинишна (съ 10 апрѣля 1909 г.).

28. Коровина, Лидія Николаевна (съ 30 августа 1890 г.).

29. Лебедева, Матрена Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).

30. Логинова, Елизавета Сергѣевна (съ 1 января 1902 г.).

31. Меркель, Анна Федоровна (съ 20 сентября 1886 г.).
Борисъ Годуновъ (баба—5). *Всего—въ 1 оперѣ—5 разъ.*

32. Олейниченко, Лидія Ивановна (съ 1 сентября 1898 г.).
Лоэнгринъ (2-й пажъ—3); Пиковая дама (Маша—7); Травіата (Аннина—3). *Всего—въ 3 операхъ—13 разъ.*

33. Ольгина, Анна Михайловна (съ 1 сентября 1897 г.).

34. Пашъ, Ольга Леопольдовна (съ 20 сентября 1899 г.).

35. Подгорецкая, Надежда Георгіевна (съ 16 марта 1905 г.).
Вертеръ (Кетхенъ — 7); Зимняя сказка (Маммили—5); Майская ночь (воронъ—11). *Всего—въ 3 операхъ—23 раза.*

36. Потапова, Александра Ивановна (съ 17 декабря 1892 г.).

37. Прокофьева, Анна Ильинишна (съ 1 сентября 1886 г.).
Оставила службу 1 сентября 1910 г.

38. Рейнгардъ, Софья Викторовна (съ 15 октября 1907 г.).

39. Синицына (Скворцова), Людмила Андреевна (съ 1 августа 1903 г.).
Зимняя сказка (служанка—3). Лоэнгринъ (2-й пажъ—3). *Всего—въ 2 операхъ—6 разъ.*

40. Соколова, Вѣра Любимовна (съ 26 сентября 1902 г.).

41. Степанова, Елена Андреевна (съ 1 августа 1908 г.).

42. Тарашкевичъ, Люцина Ивановна (съ 15 сентября 1896 г.).

43. Тихомірова 1-я, Анна Порфирьевна (съ 1 августа 1903 г.).

44. Тихомірова 2-я, Екатерина Константиновна (съ 25 апрѣля 1905 г.).

45. Федоровская, Θеодосья Васильевна (съ 1 сентября 1894 г.).

46. Чирикова, Софья Гиляровна (съ 1 октября 1908 г.).

47. Шаеровичъ, Станислава Леоновна (съ 1 мая 1889 г.).

48. Шихуцкая, Александра Евгеньевна (съ 1 августа 1908 г.).

49. Θивейская, Марія Владиміровна (съ 1 декабря 1906 г.).

Хористы:

1. Агѣевъ, Степанъ Андреевичъ (съ 16 апрѣля 1904 г.).

2. Алексѣевъ 1-й, Алексѣй Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Евгеній Онѣгинъ (Запѣвало—2); Золотой пѣтушокъ (одинъ изъ народа — 6); Ромео и Джульетта (Бенволіо—1); Русалка (Запѣвало—1); Травіата (слуга Віолетты—2). *Всего—въ 5 операхъ—12 разъ.*

3. Алексѣевъ 2-й, Алексѣй Алексѣевичъ (съ 26 сентября 1902 г.).
Вертеръ (Брюльманъ—4); Травіата (слуга Флоры—1). *Всего—въ 2 операхъ—5 разъ.*

4. Андреевъ, Алексѣй Андреевичъ (съ 23 августа 1903 г.).

5. Блиновъ, Тимофей Косьмичъ (съ 1 февраля 1888 г.).
Травіата (слуга Флоры — 4); Вертеръ (Брюльманъ—2). *Всего—въ 2 операхъ—6 разъ.*

6. Бойченко, Артемій Θомичъ (съ 12 августа 1903 г. по 13 ноября 1904 г. и съ 1 января 1908 г.).

7. Бояновъ, Θедоръ Петровичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

8. Бухаринъ, Тимофей Ивановичъ (съ 16 сентября 1905 г.).

9. Бѣльгольскій, Григорій Никоновичъ (съ 15 октября 1907 г.).

10. Варфоломѣевъ, Иванъ Поликарповичъ (съ 1 декабря 1906 г.).

11. Головченко, Іосифъ Моисеевичъ (съ 1 октября 1908 г.).

12. Горинъ, Сергѣй Николаевичъ (съ 27 марта 1906 г.).

13. Грабостовъ, Александръ Ивановичъ (съ 1 января 1895 г.).
Борисъ Годуновъ (Митюха — 5). *Всего — въ 1 оперѣ—5 разъ.*

14. Давыдовъ, Алексѣй Людвиговичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

15. Добровольскій, Павелъ Викентьевичъ (съ 26 сентября 1891 г.).

16. Донской, Иванъ Дмитріевичъ (съ 1 декабря 1889 г.).
Оставилъ службу 1 мая 1910 г.

17. Ждановъ, Георгій Михаиловичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Вертеръ (Брюльманъ—3) *Всего—въ 1 оперѣ—3 раза.*

18. Зайцевъ, Петръ Степановичъ (съ 1 августа 1900 г.).

19. Захаровъ, Георгій Прокофьевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

20. Зильберманъ, Абрамъ Срулевичъ (съ 15 ноября 1884 г.).

21. Ивановъ, Михаилъ Степановичъ (съ 1 августа 1900 г.).
Евгеній Онѣгинъ (Гильо—14). *Всего—въ 1 оперѣ—14 разъ.*

22. Ковалевскій, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 августа 1900 г.).

23. Лазаревъ, Георгій Романовичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Борисъ Годуновъ (крестьянинъ—5). *Всего—въ 1 оперѣ—5 разъ.*

24. Лисидовъ, Иванъ Андреевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

25. Ляпохинъ, Филиппъ Семеновичъ (съ 16 сентября 1905 г.).

26. Марковъ 1-й, Александръ Петровичъ (съ 1 августа 1900 г.).

27. Марковъ 2-й, Матвѣй Николаевичъ (съ 4 декабря 1902 г.).

28. Николаевъ 1-й, Алексѣй Николаевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

29. Николаевъ 2-й, Иванъ Николаевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

30. Петровъ, Петръ Герасимовичъ (съ 26 сентября 1882 г.).

31. Пѣтунинъ, Евграфъ Евгеніевичъ (съ 1 августа 1900 г.).

32. Покровскій, Матвѣй Васильевичъ (съ 16 января 1892 г.).

33. Потеляхинъ, Корнелій Ѳедоровичъ (съ 22 марта 1906 г.).

34. Савицкій, Андрей Ильичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

35. Самборскій, Константинъ Леонтьевичъ (съ 1 октября 1888 г.).

36. Сафоновъ, Иванъ Ивановичъ (съ 23 августа 1903 г.).

37. Семеновъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 ноября 1894 г.).
Садко (1-й волхвъ — 9); Травіата (слуга Віолетты—3). *Всего—въ 2 операхъ—12 разъ.*

38. Скородумовъ, Михаилъ Константиновичъ (съ 27 марта 1906 г.).

39. Скуратовскій, Іосифъ Іосифовичъ (съ 1 января 1888 г.).
Оставилъ службу 1 мая 1909 г.

40. Смирновъ, Сергѣй Григорьевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

41. Тимченко, Иванъ Павловичъ (съ 27 марта 1906 г.).

42. Трандафиліо, Никифоръ Николаевичъ (съ 1 января 1906 г.).

43. Хлѣбодаровъ, Александръ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1898 г.).

44. Шеинъ, Георгій Павловичъ (съ 1 августа 1900 г.).

45. Якимовъ, Владиміръ Якимовичъ (съ 26 сентября 1891 г.).

46. Ярославовъ, Павелъ Николаевичъ (съ 26 сентября 1892 г.).

47. Ѳаворскій, Александръ Зосимовичъ (съ 20 августа 1900 г.).

48. Ѳоминъ, Василій Васильевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).

Балетная труппа.

Балетмейстеръ.

Горскій, Александръ Алексѣевичъ (съ 1 іюня 1889 г.).

Помощники балетмейстера:

1. Тихоміровъ 1-й, Василій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Съ 22 декабря 1909 г. назначенъ исп. д. режиссера.

2. Мордкинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

Исп. д. режиссера.

Кандауровъ, Павелъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1888 г.).
Оставилъ службу 21 декабря 1909 г.

Исп. обяз. помощниковъ режиссера:

1. Чистяковъ, Андрей Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

2. Воронцовъ, Владиміръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1891 г. по 1 ноября 1898 г. и съ 1 сентября 1901 г.).

3. Кулыгинъ, Георгій Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1892 г.).

Репетиторши (піанистки):

1. Гантеръ, Роза Бруновна (съ 16 августа 1898 г.).

2. Абрамова, Анна Викторовна (съ 7 ноября 1908 г.).

Піанистка при классахъ артистовъ.

Долинская, Евгенія Ивановна (съ 1 апрѣля 1906 г.).

Артистки:

1. Адамовичъ 1-я, Екатерина Матвѣевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 6 балетахъ—20; въ 6 операхъ—22. *Всего—42 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (принцесса Эме—3).

2. Адамовичъ 2-я, Елена Михайловна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 14 балетахъ—36; въ 10 операхъ—52. *Всего—88 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—1).

3. Андерсонъ, Елизавета Юльевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 14 балетахъ—50; въ 4 операхъ—32. *Всего—82 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2).

4. Алексѣева, Анна Ильинишна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 14 балетахъ—36; въ 13 операхъ—92, въ 1 драмѣ—16. *Всего—144 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (ослиная кожа—4, принцесса Эме—1); Фея куколъ (Лэди Плумпетемеръ—1).

5. Алексѣевцева, Валерія Александровна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 12 балетахъ—36; въ 17 операхъ—110. *Всего—146 разъ.* Въ томъ числѣ: Коппелія (Коппелія—2); Спящая красавица (Золушка—6).

6. Балашова, Александра Михайловна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 11 балетахъ—41; въ 4 операхъ—18. *Всего—59 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Гамзатти—2); Волшебное зеркало (принцесса—3); Дочь фараона (Небъ-Тауи—1, Мери Амонъ—1); Жизель (Батильда—1); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—6); Саламбо (богиня Танитъ—1); Спящая красавица (Аврора—3, фея сирени—3).

7. Балдина, Александра Васильевна (съ 1 іюня 1903 г.).
Въ 12 балетахъ—38 разъ. Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (Королева — 2, принцесса—2); Раймонда (Генріетта—3); Саламбо (богиня Танитъ—2); Спящая красавица (Аврора—3, фея сирени—3, принцесса Флорина—2).
Оставила службу 16 августа 1910 г.

8. Боткина, Варвара Ивановна (съ 1 сентября 1905 г.).
Въ 10 балетахъ—41; въ 7 операхъ—49. *Всего—90 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (принцесса Эме—2).

9. Бурина 1 я, Клавдія Александровна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 12 балетахъ—46; въ 11 операхъ—70. *Всего—116 разъ.*

10. Бурина 2-я, Марія Александровна (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 13 балетахъ—47; въ 12 операхъ—76; въ 1 драмѣ—18. *Всего—141 разъ.*

11. Васильева, Маргарита Васильевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 12 балетахъ—42; въ 13 операхъ—80; въ 1 драмѣ—18. *Всего—140 разъ.*

12. Висковская, Анастасія Викторовна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 14 балетахъ—40; въ 9 операхъ—45. *Всего—85 разъ*

13. Вишнякова, Марія Ивановна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 8 балетахъ—21; въ 8 операхъ — 23; въ 1 драмѣ—18. *Всего—62 раза.*

14. Галатъ, Надежда Петровна (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 9 балетахъ—34; въ 10 операхъ—70. *Всего—104 раза.*

15. Галейзовская, Надежда Карловна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 13 балетахъ—49; въ 13 операхъ—97. *Всего—146 разъ.*

16. Гельцеръ, Екатерина Васильевна (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 9 балетахъ—30; въ 3 операхъ—11. *Всего—41 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Никія—2); Донъ-Кихотъ (Китри—2); Дочь фараона (Мумія—3, Бинтъ-Анта—3); Конекъ-горбунокъ (царь-дѣвица—2); Коппелія (Сванильда—2); Лебединое озеро (Одетта—4, Одиллія—4); Раймонда (Раймонда—4); Саламбо (Саламбо—8); Спящая красавица (бѣлая кошка—3).

17. Голубина, Марія Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 13 балетахъ—44; въ 12 операхъ—87. *Всего—131 разъ.*

18. Горская, Марія Александровна (съ 1 сентября 1891 г.).
Въ 8 балетахъ—38; въ 4 операхъ—26. *Всего—64 раза.*

19. Гостемилова, Александра Николаевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 14 балетахъ—41; въ 10 операхъ—67. *Всего—108 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (златокудрая красавица—4).

20. Грабовская, Ольга Васильевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 13 балетахъ—47; въ 13 операхъ—87. *Всего—134 раза.*

21. Грекова 1-я, Евгенія Александровна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 11 балетахъ—41; въ 4 операхъ—29. *Всего—70 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Жуанитта—3); Дочь фараона (Мери-Амонъ—2); Конекъ-горбунокъ (Луна—3); Спящая красавица (фея Кандидъ—6); Фея куколъ (испанка—1).

22. Грекова 2-я, Елена Александровна (съ 1 сентября 1902 г.).
Въ 14 балетахъ—48; въ 11 операхъ—68. *Всего—116 разъ.*

23. Девильеръ, Екатерина Львовна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 14 балетахъ—47; въ 8 операхъ—64; въ 1 драмѣ—18. *Всего—129 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Айя—1).

24. Денисова, Вѣра Дмитріевна (съ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—47; въ 10 операхъ—73. *Всего—120 разъ.*

25. Дмитріева, Надежда Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 14 балетахъ—43; въ 14 операхъ—86. *Всего—129 разъ.*

26. Долинская, Евгенія Ивановна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 14 балетахъ—45; въ 17 операхъ—104; въ 1 драмѣ—15. *Всего—164 раза.*

27. Домашева, Евдокія Петровна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 14 балетахъ—50; въ 7 операхъ—53. *Всего—103 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (Флеръ де-Фаринъ—6, красная шапочка—6).

28. Другашева, Марія Алексѣевна (съ 1 сентября 1896 г.).
Въ 14 балетахъ—51; въ 7 операхъ—47. *Всего—98 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (няня—5); Донъ-Кихотъ (жена трактирщика—3); Коппелія (трактирщица — 2); Раймонда (графиня—4); Фея куколъ (жена купца—1).

29. Дьяченко, Елизавета Яковлевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 14 операхъ—98. *Всего—147 разъ.*

30. Егорова, Ольга Андреевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 14 балетахъ—48; въ 10 операхъ—63. *Всего—111 разъ.*

31. Иванова 1-я, Надежда Михайловна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 14 балетахъ—46; въ 9 операхъ—60. *Всего—106 разъ.*

32. Иванова 2-я, Надежда Сергѣевна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 12 балетахъ—43; въ 11 операхъ—90. *Всего—133 раза.*

33. Ильина, Вѣра Константиновна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 12 балетахъ—46; въ 9 операхъ—55. *Всего—101 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (жена синей бороды—2).

34. Каралли, Вѣра Алексѣевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 9 балетахъ—15 разъ. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Китри—2); Жизель (Жизель—1); Лебединое озеро (Одетта—2, Одилія—2); Саламбо (богиня Танитъ—5); Тщетная предосторожность (Лиза—1); Фея куколъ (фея—1).

35. Крутицкая, Надежда Максимиліановна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 12 балетахъ—34; въ 5 операхъ—27. *Всего—61 разъ.*

36. Куршинская, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 12 балетахъ—41; въ 9 операхъ—50. *Всего—91 разъ.*

37. Ларіонова, Надежда Моисѣевна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 14 балетахъ—45; въ 10 операхъ—77; въ 1 драмѣ—16. *Всего—138 разъ.*

38. Лебедева 1-я, Клавдія Петровна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 11 балетахъ—39; въ 6 операхъ—32. *Всего—71 разъ.*

39. Лебедева 2-я, Ольга Николаевна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 11 балетахъ—42; въ 10 операхъ—82. *Всего—124 раза.*

40. Мазырина, Лидія Викторовна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 14 балетахъ—45; въ 11 операхъ—91. *Всего—136 разъ.*

41. Маклецова, Ксенія Петровна (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 13 балетахъ—42; въ 5 операхъ—31. *Всего—73 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2); Раймонда (Генріетта—1); Спящая красавица (принцесса Флорина—1).

42. Мендесъ, Джульетта Іосифовна (съ 10 октября 1896 г.).
Въ 11 балетахъ—36; въ 1 оперѣ—4. *Всего—40 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (подруга принцессы—5); Донъ-Кихотъ (Пикилія—3); Конекъ-горбунокъ (Луна—5); Коппелія (подруга Сванильды—2); Спящая красавица (бѣлая кошка—3); Фея куколъ (Бебе—1).
Оставила службу 16 августа 1910 г.

43. Милютина, Александра Дмитріевна (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 12 балетахъ—48: въ 3 операхъ—29. *Всего—77 разъ.*

44. Михайлова, Елизавета Александровна (съ 1 сентября 1896 г.).
Въ 13 балетахъ—47; въ 5 операхъ—24. *Всего—71 разъ.*

45. Молчанова, Любовь Михайловна (съ 9 сентября 1897 г.).
Въ 13 балетахъ—47; въ 12 операхъ—78. *Всего—125 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (красавица—6).

46. Мосолова 1-я, Вѣра Ильинишна (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 9 балетахъ—30; въ 1 оперѣ—2. *Всего—32 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (подруга принцессы—5); Донъ-Кихотъ (повелительница дріадъ—3); Дочь фараона (Небъ-Тауи—2); Раймонда (Клемансъ—4); Спящая красавица (принцесса Флорина—2).

47. Мосолова 2-я, Зинаида Александровна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 13 балетахъ—49; въ 6 операхъ—39. *Всего—88 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Антонина — 3); Коппелія (подруга Сванильды –2); Спящая красавица (фея крошка—6).

48. Мухина, Надежда Дмитріевна (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 13 балетахъ—43; въ 3 операхъ—20. *Всего—63 раза.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2).

49. Невельская, Марія Карловна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 14 балетахъ—49; въ 14 операхъ—101; въ 1 драмѣ—17. *Всего—167 разъ.*

50. Некрасова 1-я, Анна Владиміровна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—44; въ 11 операхъ—75. *Всего—119 разъ.*

51. Некрасова 2-я, Ольга Владиміровна (съ 1 сентября 1886 г. по 1 октября 1888 г. и съ 1 марта 1900 г.).
Въ 13 балетахъ—42; въ 9 операхъ—65. *Всего—107 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (Королева—1); Лебединое озеро (владѣтельная принцесса—6); Саламбо (Таанахъ—8); Спящая красавица (Королева—5).

52. Никитина 1-я, Анна Дмитріевна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 5 операхъ—34. *Всего—82 раза.*

53. Никитина 2-я, Екатерина Ивановна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 9 балетахъ—39; въ 3 операхъ—23. *Всего—62 раза.*

54. Николаева 1-я, Анна Михайловна (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 10 операхъ—65. *Всего—113 разъ.*

55. Николаева 2-я, Зинаида Николаевна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 12 балетахъ—43; въ 3 операхъ—9. *Всего—52 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (фея канареекъ—6).

56. Новикова, Екатерина Дмитріевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 8 балетахъ—32; въ 11 операхъ—64. *Всего—96 разъ.*

57. Павлова, Евгенія Ивановна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 14 балетахъ—47; въ 5 операхъ—28. *Всего—75 разъ.* Въ томъ числѣ: Коппелія (подруга Сванильды—2); Тщетная предосторожность (подруга Лизы—1); Фея куколъ (тирольска—1).

58. Парикова, Зинаида Николаевна (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 14 балетахъ—51; въ 14 операхъ—108. *Всего—159 разъ.*

59. Пожицкая, Бронислава Августовна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 13 балетахъ—40; въ 8 операхъ—51. *Всего—91 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (Королева—2).
Оставила службу 16 августа 1910 г.

60. Рагузина, Валентина Николаевна (съ 6 сентября 1893 г.).
Въ 12 балетахъ—45; въ 1 оперѣ—9. *Всего—54 раза.* Въ томъ числѣ: Раймонда (няня—4).

61. Рейзенъ, Марія Романовна съ 1 августа 1909 г.).
Въ 13 балетахъ—49; въ 6 операхъ—37; въ 1 драмѣ—18. *Всего—104 раза.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (ослиная кожа—2); Фея куколъ (японка—1).

62. Сергѣева, Наталія Никифоровна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 9 балетахъ—35; въ 4 операхъ—37. *Всего—72 раза.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (герцогиня—3); Спящая красавица (жена синей бороды—4).

63. Сидорова, Наталья Емельяновна (съ 8 сентября 1900 г.).
Въ 13 балетахъ—43; въ 7 операхъ—46. *Всего—89 разъ.*

64. Симонова, Антонина Петровна (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 10 операхъ—71. *Всего—119 разъ.*

65. Снѣжинская, Марія Александровна (съ 1 августа 1905 г. по 24 февраля 1907 г. и съ 26 августа 1908 г.).
Въ 10 балетахъ—27; въ 5 операхъ—25; въ 1 драмѣ—17. *Всего—69 разъ.*

66. Соколова, Татьяна Александровна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 14 балетахъ—48; въ 4 операхъ—23. *Всего—71 разъ.* Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (подруга Лизы—1).

67. Станиславская, Вѣра Аркадьевна (съ 1 сентября 1902 г.).
Въ 11 балетахъ—42; въ 3 операхъ—12. *Всего—54 раза.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (амуръ—3); Спящая красавица (фея віолантъ—6); Тщетная предосторожность (подруга Лизы—1).

68. Тренинская, Анна Федоровна (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 11 балетахъ—44; въ 4 операхъ—25. *Всего—69 разъ.*

69. Фроманъ, Маргарита Петровна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 13 балетахъ—49; въ 6 операхъ—46; въ 1 драмѣ—18. *Всего—113 разъ.*

70. Хоцевичъ, Елена Ивановна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 12 операхъ—75. *Всего—123 раза.*

71. Черепанова, Анна Андреевна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 12 балетахъ—36; въ 7 операхъ—32. *Всего—68 разъ.*

72. Чернобаева, Нина Сергѣевна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 12 балетахъ—35; въ 10 операхъ—53. *Всего—88 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (златокудрая красавица—2).

73. Чичелева, Елизавета Васильевна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 13 балетахъ—49; въ 8 операхъ—57. *Всего—106 разъ.*

74. Чумакова, Анна Дмитріевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 10 балетахъ—41; въ 11 операхъ—71. *Всего—112 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (граціоза—3).

75. Шаломытова, Антонина Михайловна (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 8 операхъ—57. *Всего—105 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (прислужница при храмѣ—2); Донъ-Кихотъ (королева—3); Жизель (Берта—1); Спящая красавица (Королева—1); Тщетная предосторожность (Марцелина—1).

76. Шелепина, 1-я Вѣра Ивановна (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 14 балетахъ—38; въ 3 операхъ—21. *Всего—59 разъ.* Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (подруга Лизы—1).

77. Шелепина 2-я, Александра Ивановна (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 14 балетахъ—44; въ 11 операхъ—60. *Всего—104 раза.*

78. Шидловская, Вѣра Николаевна (съ 1 августа 1907 г.).
Откомандирована въ С.-Петербургъ съ 1 сентября 1908 г. по 1 мая 1909 г.
Въ 12 балетахъ—42; въ 8 операхъ—44. *Всего—86 разъ.*

79. Штюрмеръ, Глафира Александровна (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 11 балетахъ—36; въ 4 операхъ—27. *Всего—63 раза.*

80. Ѳедорова 1-я, Екатерина Никифоровна (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 13 балетахъ—46; въ 14 операхъ—94. *Всего—140 разъ.*

81. Ѳедорова 2-я, Софія Васильевна (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 10 балетахъ—40; въ 3 операхъ—20. *Всего—60 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (уличная танцовщица—3, Мерседесъ—3); Дочь фараона (Хита—3); Конекъ-горбунокъ (жена хана—8).

Артисты:

1. Бакинъ, Сергѣй Всеволодовичъ (съ 1 сентября 1902 г.).
Въ 10 балетахъ—42; въ 7 операхъ—44; въ 1 драмѣ—22. *Всего—108 разъ.*

2. Барановъ, Константинъ Николаевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 11 балетахъ—42; въ 7 операхъ—42; въ 1 драмѣ—1. *Всего—85 разъ.*

3. Бекъ, Константинъ Александровичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 9 балетахъ—33; въ 1 оперѣ—6. *Всего—39 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Лоренцо—2); Дочь фараона (слуга англичанина—1, посолъ—2); Конекъ-горбунокъ (Данило—6, приближенный хана—1); Лебединое озеро (Бенно 6); Раймонда (посолъ—4); Спящая красавица (принцъ Шери—6, волкъ—6, Галифронъ—6); Тщетная предосторожность (Никэзъ—1); Фея куколъ (поэтъ—1).

4. Блохинъ, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 7 операхъ—50. *Всего—99 разъ.* Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (другъ Колэна—1).

5. Бониславскій, Яковъ Денисовичъ (съ 1 октября 1889 г.).
Въ 1 балетѣ—1 разъ. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Лоренцо—1).
Оставилъ службу 1 октября 1909 г.

6. Бѣлоусовъ, Филиппъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г. по 1 декабря 1894 г. и съ 16 сентября 1897 г.).
Въ 8 балетахъ—23; въ 5 операхъ—25. *Всего—48 разъ.*

7. Бычковъ, Александръ Павловичъ (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 10 балетахъ—33; въ 4 операхъ—20. *Всего—53 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (домашній жрецъ—2); Донъ-Кихотъ (Альгвазилъ—2, хозяинъ кабачка—2, хозяинъ труппы—2); Раймонда (старый рыцарь—4); Саламбо (главный жрецъ—3); Фея куколъ (Сэръ Плумпетемеръ—1).

8. Волининъ, Александръ Емельяновичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 11 балетахъ—34; въ 1 оперѣ—6. *Всего—40 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное озеро (принцъ—2); Дочь фараона (Міамунъ—1); Лебединое озеро (Зигфридъ—2); Раймонда (Беранже—4); Саламбо (Этмунъ—3); Спящая красавица (принцъ Дезире—5, Флеръ де пуа—1); Тщетная предосторожность (Колэнъ—1).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

9. Гавриловъ, Александръ Митрофановичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 10 балетахъ—28; въ 5 операхъ—13 *Всего—41 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—4); Лебединое озеро (другъ принца—2).

10. Галейзовскій, Кассіанъ Карловичъ (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 6 балетахъ—27. Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (другъ принца—3); Дочь фараона (Божество Нила—3).

11. Гаринъ, Алексѣй Васильевичъ (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 10 операхъ—73; въ 2 драмахъ—18. *Всего—140 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—8).

12. Герберъ, Николай Александровичъ (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 13 балетахъ—50; въ 13 операхъ—91; въ 1 драмѣ—17. *Всего—158 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (шутъ—2); Спящая красавица (Маркизъ де Карабосъ—6).

13. Голубинъ 1-й, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1890 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 23 сентября 1897 г.).
Въ 8 балетахъ—29; въ 5 операхъ—27; въ 1 драмѣ—14. *Всего—70 разъ.*

14. Голубинъ 2-й, Дмитрій Ивановичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 10 балетахъ—43; въ 6 операхъ—30; въ 1 драмѣ—1. *Всего—74 раза.*

15. Гулинъ, Александръ Өедоровичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 8 балетахъ—24; въ 2 операхъ—8. *Всего—32 раза.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Гамашъ—3); Дочь фараона (негръ—1); Жизель (лѣсной сторожъ—1); Раймонда (воспитатель—4); Саламбо (Старѣйшина—8); Фея куколъ (комиссіонеръ—1).

16. Дьякъ, Иванъ Павловичъ (съ 1 сентября 1898 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 23 сентября 1903 г.).
Въ 12 балетахъ—45; въ 7 операхъ—41. *Всего—86 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (Герольдъ—5); Саламбо (военоначальникъ—8); Старѣйшина—8).

17. Ефимовъ, Семенъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 11 балетахъ—38; въ 7 операхъ—36; въ 1 драмѣ—1. *Всего—75 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (звѣрь—5).

18. Жуковъ, Леонидъ Алексѣевичъ (съ 3 октября 1909 г.).
Въ 12 балетахъ—41; въ 7 операхъ—46; въ 1 драмѣ—17. *Всего—104 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (другъ принца—2); Конекъ-горбунокъ (Свитскій — 8); Саламбо (главный жрецъ — 5); Спящая красавица (принцъ Авенанъ—2).

19. Ивановъ 1-й, Евгеній Михайловичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 10 балетахъ—41; въ 6 операхъ—36. *Всего—77 разъ.*

20. Ивановъ 2-й, Сергѣй Еремѣевичъ (съ 1 сентября 1897 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 8 операхъ—50. *Всего—98 разъ.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (продавецъ зеркалъ—5); Донъ-Кихотъ (Альгвазилъ—1, хозяинъ кабачка—1, хозяинъ труппы—1, церемоніймейстеръ—3); Дочь фараона (Хамусъ—2, посолъ—1); Конекъ-горбунокъ (глашатай—8): Саламбо (Гидденемъ — 8, военачальникъ — 2); Спящая красавица (людоѣдъ — 6); Тщетная предосторожность (нотаріусъ—1); Фея куколъ (швейцаръ—1).

21. Ивановъ 3-й, Василій Еремѣевичъ (съ 1 сентября 1896 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 9 сентября 1903 г.).
Въ 7 балетахъ—38; въ 5 операхъ—33; въ 1 драмѣ—1. *Всего—72 раза.*

22. Карцевъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1903 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 10 операхъ—65. *Всего—113 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (Спенди—8).

23. Козловъ 1-й, Өедоръ Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 10 балетахъ—35; въ 1 оперѣ—1. *Всего—36 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Великій браминъ—1); Волшебное зеркало (принцъ—2); Донъ-Кихотъ (Эспада—2); Дочь фараона (Міамунъ — 2); Раймонда (Бернаръ — 4); Саламбо (Мато—5); Спящая красавица (Флеръ де пуа—5, котъ въ сапогахъ—1, голубая птица—2).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

24. Козловъ 2-й, Алексѣй Михайловичъ (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 13 балетахъ—43; въ 5 операхъ—34. *Всего—83 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (другъ принцессы—3); Дочь фараона (негръ—2); Жизель (Вильфридъ—1); Конекъ-горбунокъ (приближенный хана—7); Лебединое озеро (злой геній—6); Спящая красавица (принцъ Фортюне—6); Фея куколъ (китаецъ—1).
Остлвилъ службу 16 августа 1910 г.

25. Коноваловъ 1-й, Владиміръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 11 балетахъ—46; въ 6 операхъ—31. *Всего—77 разъ.* Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (другъ Колэна—1).

26. Коноваловъ 2-й, Леонидъ Дмитріевичъ (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 6 операхъ—50; въ 1 драмѣ—9. *Всего—107 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—8); Саламбо (Старѣйшина—8); Фея куколъ (приказчикъ—1).

27. Костровской 1-й, Михаилъ Романовичъ (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 2 операхъ—10. *Всего—58 разъ.* Въ томъ числѣ: Тщетная предосторожность (другъ Колэна—1).

28. Костровской 2-й, Дмитрій Романовичъ (съ 1 августа 1905 г.).
Въ 12 балетахъ—45; въ 6 операхъ—55; въ 1 драмѣ—18. *Всего—118 разъ.*

29. Кочетовскій, Александръ Владиміровичъ (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 9 операхъ — 77; въ 1 драмѣ—16. *Всего—142 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (предводитель гномовъ—1); Донъ-Кихотъ (хозяинъ театра — 3); Саламбо старикъ-рабъ—8).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

30. Кузнецовъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—46; въ 4 операхъ—29. *Всего—75 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Санчопанса—1); Конекъ-горбунокъ (Свитскій—8); Коппелія (китаецъ — 2); Лебединое озеро (другъ принца—6); Спящая красавица (Карабоссъ—1); Фея куколъ (Пьеро—1).

31. Ларіоновъ, Николай Моисѣевичъ (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 8 операхъ—70; въ 1 драмѣ—18. *Всего—137 разъ.*

32. Лащилинъ, Левъ Александровичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 13 балетахъ—41; въ 12 операхъ—69; въ 1 драмѣ—15. *Всего—125 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Гаврило—2); Лебединое озеро (другъ принца—5); Фея куколъ (хозяинъ—1).

33. Лопуховъ, Өедоръ Васильевичъ (переведенъ изъ С.-Петербурга съ 15 ноября 1909 г.).
Въ 3 балетахъ—11; въ 2 операхъ—6. *Всего—17 разъ.*

34. Лѣсновскій, Александръ Ивановичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 5 операхъ—28; въ 1 драмѣ—1. *Всего—77 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ—8).

35. Мордкинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 12 балетахъ—23; въ 2 операхъ—10. *Всего—33 раза.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Соловъ—2); Волшебное зеркало (принцъ—1); Донъ-Кихотъ (Базиль—1); Дочь фараона (англичанинъ—1, хитрисъ—2); Жизель (герцогъ—1); Конекъ-горбунокъ (ханъ—3); Лебединое озеро (Зигфридъ—19); Раймонда (Жанъ де Бріенъ—1, Абдеррахманъ—1); Саламбо (Мато — 3); Спящая красавица (принцъ Дезире—1).
Оставилъ службу 16 августа 1910 г.

36. Никитинъ 1-й, Владиміръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1895 г.).
Въ 10 балетахъ—37; въ 5 операхъ—40. *Всего—67 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ - горбунокъ (Свитскій—7); Лебединое озеро (другъ принца—5).

37. Никитинъ 2-й, Анатолій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1898 г.).
Въ 12 балетахъ—47; въ 4 операхъ—24. *Всего—71 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (Старѣйшина—7); Фея куколъ (разсыльный—1).

38. Новиковъ, Лаврентій Лаврентьевичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 12 балетахъ—43; въ 3 операхъ—20. *Всего—63 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (другъ принца—2); Саламбо (Эшмунъ—5); Спящая красавица (принцъ Шарманъ—6, голубая птица—4); Фея куколъ (Арлекинъ—1).

39. Орловъ 1-й, Алексѣй Владиміровичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 12 балетахъ—48; въ 4 операхъ—13. *Всего—61 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (другъ принца—5).

40. Орловъ 2-й, Михаилъ Владиміровичъ (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 8 операхъ—59; въ 1 драмѣ—8. *Всего—116 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—3); Саламбо (Старѣйшина—8); Спящая красавица (звѣрь—1); Фея куколъ (приказчикъ—1).

41. Осроградскій, Өедоръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1900 г.).
Въ 11 балетахъ—43; въ 5 операхъ—30. *Всего—73 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Данило—1, Гаврило—1); Лебединое озеро (другъ принца—2).

42. Пановъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 октября 1895 г. по 6 ноября 1898 г. и съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 8 балетахъ—40; въ 6 операхъ—38. *Всего—78 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—8); Лебединое озеро (другъ принца—5).

43. Перешивкинъ, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1892 г. по 1 декабря 1898 г. и съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 10 балетахъ—44; въ 11 операхъ—70; въ 1 драмѣ—9. *Всего—123 раза.*

44. Поспѣхинъ, Александръ Александровичъ (съ 1 октября 1893 г.).
Въ 11 балетахъ—39; въ 4 операхъ—18. *Всего—57 разъ.*

45. Рябцевъ, Владиміръ Александровичъ (съ 1 сентяяря 1898 г.).
Въ 9 балетахъ—32; въ 2 операхъ—10. *Всего—42 раза.* Въ томъ числѣ: Волшебное зеркало (предводитель гномовъ—4); Донъ-Кихотъ (Санчо-Панса—2), Дочь фараона (слуга англичанина—2); Конекъ-горбунокъ (Иванушка—8); Коппелія (Коппеліусъ—2); Спящая красавица (Карабоссъ—5, котъ въ сапогахъ—5).

46. Савицкій, Михаилъ Ивановичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 2 балетахъ—2; въ 2 операхъ—2. *Всего—4 раза.*

47. Семеновъ, Николай Прокофьевичъ (съ 1 сентября 1899 г.).
Въ 11 балетахъ—47; въ 12 операхъ—73. *Всего—120 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Караско—3); Лебединое озеро (другъ принца—1); Фея куколъ (приказчикъ—1).

48. Сидоровъ, Иванъ Емельяновичъ (съ 1 сентября 1891 г.).
Въ 9 балетахъ—37; въ 3 операхъ—12. *Всего—49 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Дугманта—2); Волшебное зеркало (король—4); Донъ-Кихотъ (Эспада—1); Дочь фараона (Рамзесъ—3); Жизель (Гансъ—1); Конекъ-горбунокъ (ханъ—5); Раймонда (король—4); Саламбо (Гамилькаръ—8); Спящая красавица (Флорестанъ—5).

49. Степановъ, Сергѣй Яковлевичъ (съ 1 сентября 1894 г.).
Въ 11 балетахъ—37; въ 5 операхъ—27. *Всего—64 раза.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Данило—1, Гаврило—5); Лебединое озеро (другъ принца—4); Фея куколъ (купецъ—1).

50. Тарасовъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 сентября 1899).
Въ 12 балетахъ—40; въ 8 операхъ—52; въ 1 драмѣ—18. *Всего—110 разъ.*

51. Тихоміровъ 1-й, Василій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1893 г.).
Въ 4 балетахъ—21. Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (Базиль—2); Дочь фараона (англичанинъ—2); Коппелія (Францъ—2); Лебединое озеро (Зигфридъ—3); Раймонда (Жанъ де Бріенъ—3); Саламбо (Нарр'Авасъ—8).

52. Тихоміровъ 2-й, Алексѣй Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1899 г. по 13 сентября 1903 г. и съ 15 января 1904 г.).
Въ 8 балетахъ—36; въ 4 операхъ—33; въ 1 драмѣ—2 *Всего—71 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Конекъ-горбунокъ—8).

53. Токаревъ 1-й, Георгій Ивановичъ (съ 1 августа 1908 г.).
Въ 12 балетахъ—49; въ 10 операхъ—58; въ 2 драмахъ—21. *Всего—128 разъ.* Въ томъ числѣ: Конекъ-горбунокъ (Свитскій—8); Спящая красавица (синяя борода—6).

54. Токаревъ 2-й, Иванъ Ивановичъ (съ 1 августа 1909 г.).
Въ 9 балетахъ—40; въ 6 операхъ—37; въ 1 драмѣ—9. *Всего—86 разъ.*

55. Фроловъ, Сергѣй Александровичъ (съ 1 сентября 1901 г.).
Въ 11 балетахъ—28; въ 7 операхъ—29. *Всего—57 разъ.* Въ томъ числѣ: Донъ-Кихотъ (шутъ—1); Дочь фараона (обезьяна—1); Тщетная предосторожность (другъ Колэна—1).

56. Фроманъ, Максимиліанъ Петровичъ (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 13 балетахъ—50; въ 13 операхъ—87; въ 1 драмѣ—18. *Всего—155 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (другъ принца—6).

57. Хасперъ, Михаилъ Павловичъ (съ 1 сентября 1896 г.).
Въ 13 балетахъ—50; въ 6 операхъ—46. *Всего—96 разъ.* Въ томъ числѣ: Баядерка (Толорагва—2); Волшебное зеркало (оберъ-гофмаршалъ—5); Донъ-Кихотъ (герцогъ — 3); Дочь фараона (шейхъ—3); Конекъ-горбунокъ (городничій—8); Коппелія (трактирщикъ—2, герцогъ—2); Лебединое озеро (церемоніймейстеръ—7); Раймонда (управитель — 4); Саламбо (Абдолонимъ — 8); Спящая красавица (людоѣдка—6, слуга—6, начальникъ охоты—6); Тщетная предосторожность (Мишо—1); Фея куколъ (главный приказчикъ—1).

58. Чудиновъ 1-й, Василій Алексѣевичъ (съ 10 апрѣля 1881 г.).
Въ 10 балетахъ—35. Въ томъ числѣ: Баядерка (Магдавая—2); Донъ-Кихотъ (Донъ-Кихотъ—3); Дочь фараона (Хамусъ—1); Жизель (князь—1); Конекъ-горбунокъ (Старинушка — 8); Коппелія (Бургомистръ — 2); Лебединое озеро (Вольфгангъ—6); Раймонда (Абдеррахманъ—2); Саламбо (Шахоборимъ—8); Спящая красавица (Каталабютъ—6).

59. Чудиновъ 2-й, Сергѣй Васильевичъ (съ 1 августа 1907 г.).
Въ 13 балетахъ—48; въ 11 операхъ—74; въ 1 драмѣ—18. *Всего—140 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (другъ принца—6); Спящая красавица (принцъ Фортюне—6); Фея куколъ (почтальонъ—1).

60. Чумаковъ, Александръ Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1891 г.).
Въ 11 балетахъ—46; въ 12 операхъ—76. *Всего—122 раза.* Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ—8).

61. Шокоровъ, Дмитрій Николаевичъ (съ 1 сентября 1892 г.).
Въ 8 балетахъ—18; въ 3 операхъ—11. *Всего—29 разъ.* Въ томъ числѣ: Лебединое озеро (другъ принца—4).

62. Щегловъ, Василій Семеновичъ (съ 1 сентября 1896 г. по 1 ноября 1898 г. и съ 16 ноября 1901 г.).
Въ 11 балетахъ—40; въ 10 операхъ—47. *Всего—87 разъ.* Въ томъ числѣ: Дочь фараона (обезьяна—2); Лебединое озеро (другъ принца—1).

63. Щербининъ, Борисъ Васильевичъ (съ 1 августа 1906 г.).
Въ 13 балетахъ—47; въ 9 операхъ—68; въ 1 драмѣ—17. *Всего—132 раза.*

64. Щипановъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 января 1901 г. и съ 8 сентября 1903 г.).
Въ 4 балетахъ—4 раза. Въ томъ числѣ; Баядерка (великій браминъ—1); Волшебное зеркало (король—1); Дочь фараона (Хитарисъ—1); Раймонда (Абдеррахманъ—1).

65. Ѳедоровъ 1-й, Павелъ Викторовичъ (съ 1 сентября 1897 г. по 1 декабря 1900 г. и съ 8 сентября 1903 г.).

Въ 10 балетахъ—31; въ 8 операхъ—36. *Всего—67 разъ.* Въ томъ числѣ: Саламбо (военачальникъ — 3); Спящая красавица (принцъ Авенанъ—4).

66. Ѳедоровъ 2-й, Михаилъ Васильевичъ (съ 1 августа 1905 г.).

Въ 13 балетахъ—50; въ 13 операхъ—89; въ 2 драмахъ—19. *Всего—158 разъ.* Въ томъ числѣ: Спящая красавица (принцъ Шарманъ—6); Фея куколъ (приказчикъ—1).

Оркестры.

Музыканты:

1. Адамовъ, Михаилъ Прокофьевичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Труба.

2. Александровъ, Александръ Петровичъ (съ 16 октября 1901 г.). Кларнетъ.

3. Андреевъ, Сергѣй Андреевичъ (съ 13 сентября 1898 г.). Ударные инструменты.

4. Анисимова, Нина Даниловна (съ 1 сентября 1906 г.). Арфа.

5. Арабей, Николай Николаевичъ (съ 16 августа 1905 г.). Фаготъ.

6. Ардъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 16 августа 1904 г.). Вторая скрипка.

7. Бакалейникъ, Николай Романовичъ (съ 1 октября 1905 г.). Флейта.

8. Баулинъ, Александръ Никитичъ (съ 1 апрѣля 1901 г.). Кларнетъ.

9. Баунакъ, Германъ (съ 5 января 1873 г.). Контрабасъ.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

10. Бергманъ, Владиміръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Флейта.

11. Бергманъ, Іоганъ-Альбертъ (съ 16 августа 1904 г.). Ударные инструменты.

12. Блажевичъ, Владиславъ (съ 10 октября 1906 г.). Тромбонъ.

13. Брандтъ, Владиміръ Адольфовичъ (съ 1 октября 1903 г.). Валторна.

14. Брахъ, Эдуардъ (съ 1 сентября 1891 г.). Віолончель.

15. Бруцынъ, Сергѣй Александровичъ (съ 1 января 1894 г.). Віолончель.

16. Ваксманъ, Альфредъ Луи (съ 16 августа 1905 г.). Віолончель.

17. Валеніусъ, Альбинъ (съ 1 сентября 1893 г.). Туба.

18. Васильевъ, Петръ Петровичъ (съ 16 октября 1897 г.). Вторая скрипка.

19. Вейденбергъ, Эдуардъ (съ 1 октября 1893 г.). Фаготъ.

20. Воронцовъ, Иннокентій Васильевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Вторая скрипка.

21. Григорьевъ, Дмитрій Григорьевичъ (съ 19 апрѣля 1885 г.). Альтъ.

22. Григорьевъ, Василій Игнатьевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Флейта.

23. Голубевъ, Николай Григорьевичъ (съ 16 августа 1904 г.). Ударные инструменты.

24. Гольдшмидтъ, Іосифъ Іануаріевичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 19 ноября 1909 г.

25. Гробе, Альбертъ-Фердинандъ (съ 16 сентября 1891 г.). Первая скрипка.

26. Дворниковъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 13 декабря 1903 г.). Вторая скрипка.

27. Де-Буръ, Константинъ Евгеніевичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Валторна.

28. Денте, Викторъ (съ 19 сентября 1882 г.). Гобой.

29. Дмитревскій, Иванъ Павловичъ (съ 20 августа 1908 г.). Тромбонъ.

30. Домашевичъ, Мечиславъ (съ 3 сентября 1906 г.). Контрабасъ.

31. Домбре, Георгій Николаевичъ (съ 19 сентября 1892 г.). Альтъ.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

32. Еременко, Александръ Матвѣевичъ (съ 3 сентября 1890 г.). Ударные инструменты.

33. Ермоловъ, Алексѣй Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Альтъ.

34. Ефремовъ, Алексѣй Ефремовичъ (съ 7 октября 1908 г.). Валторна.

35. Золотаренко, Василій Петровичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Вторая скрипка.

36. Ивановъ, Иванъ Ѳедоровичъ (съ 1 сентября 1890 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 1 сентября 1910 г.

37. Каминскій, Александръ Николаевичъ (съ 26 сентября 1892 г.). Вторая скрипка.

38. Кармазинскій, Сергѣй Александровичъ (съ 1 октября 1902 г.). Альтъ.

39. Кенигсбергъ, Яковъ Константиновичъ (съ 3 ноября 1901 г.). Вторая скрипка.

40. Козолуповъ, Семенъ Матвѣевичъ (съ 6 октября 1908 г.). Віолончель.

41. Колосовъ, Александръ Кирилловичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Вторая скрипка.

42. Конюсъ, Юлій Эдуардовичъ (съ 14 сентября 1906 г.). Альтъ.
Оставилъ службу 1 сентября 1909 г.

43. Костлянъ, Иванъ Іосифовичъ (съ 1 апрѣля 1901 г.). Фаготъ.

44. Крейнъ, Давидъ Сергѣевичъ (съ 1 октября 1897 г.). Первая скрипка.

45. Крулевъ, Алексѣй Михайловичъ (съ 26 сентября 1902 г.). Вторая скрипка.

46. Кудряшовъ, Николай Васильевичъ (съ 1 января 1897 г.). Валторна.

47. Куклесъ, Яковъ Васильевичъ (съ 1 октября 1906 г.). Гобой.

48. Лазаревъ, Георгій Артемьевичъ (съ 21 ноября 1891 г.). Віолончель.

49. Леоновъ, Василій Васильевичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Флейта.

50. Лидтке, Готлибъ-Францъ-Густавъ (съ 23 сентября 1898 г.). Ударные инструменты.

51. Липаевъ, Иванъ Васильевичъ (съ 1 октября 1893 г.). Тромбонъ.

52. Лихтенбергеръ, Карлъ-Георгъ (съ 15 октября 1904 г.). Вторая скрипка.

53. Логиновъ. Сергѣй Андреевичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Труба.

54. Лясота, Юліанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Вторая скрипка.

55. Мамонтовъ, Сергѣй Ивановичъ (съ 1 августа 1906 г.). Піанистъ.

56. Марквардтъ, Густавъ (съ 28 августа 1905 г.). Труба.

57. Миллеръ, Романъ Ѳедоровичъ (съ 16 декабря 1893 г.). Гобой.

58. Морозовъ, Александръ Ѳедоровичъ (съ 17 ноября 1906 г.). Органистъ.

59. Мясинъ, Ѳедоръ Афанасьевичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Валторна.

60. Нацкій, Петръ Андреевичъ (съ 1 апрѣля 1897 г.). Контрабасъ.

61. Никитинъ, Алексѣй Никитичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Тромбонъ.

62. Николаевъ, Александръ Михайловичъ (съ 23 сентября 1898 г.). Кларнетъ.

63. Оме, Генрихъ (съ 23 сентября 1898 г.). Арфа.

64. Островскій, Мечиславъ (съ 1 октября 1908 г.). Тромбонъ.

65. Пакельманъ, Василій Ивановичъ (съ 25 декабря 1906 г.). Первая скрипка.

66. Пащеевъ, Борисъ Ѳедотовичъ (съ 16 декабря 1893 г.). Первая скрипка.

67. Пекарскій 1-й, Давидъ Исаевичъ (съ 1 августа 1889 г.). Первая скрипка.

68. Пекарскій 2-й, Андрей Андреевичъ (съ 23 марта 1903 г.). Первая скрипка.

69. Перкаусъ, Готлибъ (съ 1 августа 1908 г.). Контрабасъ.
Оставилъ службу 10 февраля 1910 г.

70. Петрушевъ, Михаилъ Сергѣевичъ (съ 18 сентябрб 1903 г.). Первая скрипка.

71. Писаревъ, Константинъ Ивановичъ (съ 5 октября 1908 г.). Кларнетъ.

72. Плаксинъ, Александръ Леонтьевичъ (съ 1 октября 1894 г.). Вторая скрипка.
Оставилъ службу 10 февраля 1910 г.

73. Потаповъ, Николай Ивановичъ (съ 1 сентября 1891 г.). Віолончель.
Оставилъ службу 12 декабря 1909 г.

74. Решке, Богумилъ Вильгельмовичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Труба.

75. Розановъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 16 октября 1894 г.). Кларнетъ.

76. Ромашковъ 1-й, Павелъ Ѳедоровичъ (съ 1 октября 1893 г.). Ударные инструменты.

77. Ромашковъ 2-й, Григорій Ѳедоровичъ (съ 10 октября 1893 г.). Альтъ.

78. Руссъ, Іосифъ (съ 1 августа 1889 г.). Первая скрипка.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

79. Рѣзниковъ, Александръ Андреевичъ (съ 1 января 1897 г.). Альтъ.

80. Рязанцевъ, Иванъ Ильичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Гобой.

81. Рязанцевъ, Сергѣй Ильичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Труба.

82. Садовскій, Николай Петровичъ (съ 1 декабря 1894 г.). Первая скрипка.

83. Свобода, Венцель Вячеславовичъ (съ 22 ноября 1882 г.). Контрабасъ.

84. Семашко, Маріанъ Ромуальдовичъ (съ 15 сентября 1892 г.). Віолончель.

85. Семеновъ, Михаилъ Алексѣевичъ (съ 19 января 1899 г.). Первая скрипка.

86. Сиборъ, Борисъ Іосифовичъ (съ 23 октября 1906 г.). Скрипка. Солистъ балета.

87. Слѣпуховъ, Никифоръ Кузьмичъ (съ 1 января 1894 г.). Контрабасъ.

88. Слѣпушкинъ, Александръ Ивановичъ (съ 20 августа 1908 г.). Арфа.

89. Соколовская, Надежда Александровна (съ 1 октября 1902 г.). Арфа.

90. Соколовъ 1-й, Петръ Николаевичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Вторая скрипка.

91. Соколовъ 2-й, Сергѣй Михайловичъ (съ 17 сентября 1903 г.). Труба.

92. Солодуевъ, Василій Никаноровичъ (съ 8 декабря 1903 г.). Волторна.

93. Станекъ, Вацлавъ (съ 17 сентября 1903 г.). Фаготъ.

94. Столяровъ, Иванъ Николаевичъ (съ 16 августа 1905 г.). Альтъ.

95. Сысоевъ, Сергѣй Григорьевичъ (съ 1 января 1897 г.). Первая скрипка.

96. Табаковъ, Михаилъ Иннокентьевичъ (съ 1 февраля 1898 г.). Труба.

97. Тезавровскій, Иванъ Сергѣевичъ (съ 1 января 1897 г.). Контрабасъ.

98. Тесситоре, Фердинандъ (съ 16 августа 1891 г.). Гобой.

99. Фидельманъ, Романъ Васильевичъ (съ 3 ноября 1901 г.). Первая скрипка.

100. Фридрихъ, Іосифъ (съ 22 ноября 1882 г.). Кларнетъ.
Оставилъ службу 1 августа 1910 г.

101. Фричъ, Георгъ (съ 1 декабря 1895 г.). Вторая скрипка.

102. Ходоровскій, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 октября 1898 г.). Валторна.

103. Цозель, Павелъ (съ 1 сентября 1883 г.). Тромбонъ.
Оставилъ службу 1 августа 1910 г.

104. Чиборъ, Петръ Францевичъ (съ 16 октября 1897 г.). Контрабасъ.

105. Шило, Лука Никифоровичъ (съ 13 декабря 1903 г.). Первая скрипка.

106. Шмидтъ, Францъ-Іосифъ-Генрихъ (съ 15 августа 1880 г.). Фаготъ.

107. Шмидтъ, Фридрихъ - Іоганъ (съ 1 сентября 1891 г.). Альтъ.

108. Шмукловскій, Дмитрій Александровичъ (съ 26 августа 1904 г.). Контрабасъ.

109. Шретеръ, Христіанъ (съ 16 марта 1895 г.). Тромбонъ.

110. Шульцевъ, Николай Константиновичъ (съ 1 января 1897 г.). Дирижеръ музыки на сценѣ.

111. Щуко, Степанъ Станиславовичъ (съ 1 сентября 1906 г.). Флейта.

112. Эмме, Викторъ Викторовичъ (съ 29 января 1907 г.). Альтъ.

113. Эккертъ, Фердинандъ Фердинандовичъ (съ 1 декабря 1895 г.). Валторна.

114. Эрлихъ, Рудольфъ (съ 22 ноября 1882 г.). Віолончель.

115. Юмрихъ, Августъ (съ 1 сентября 1886 г.). Ударные инструменты.
Оставилъ службу 1 августа 1909 г.

116. Яблоновскій, Яковъ Родіоновичъ (съ 1 октября 1908 г.). Первая скрипка.

117. Ямикъ, Николай-Францъ Густавовичъ (съ 1 января 1897 г.). Флейта.

118. Яницкій, Алексѣй Сильверстовичъ (съ 16 октября 1897 г. по 1 января 1900 г. и съ 1 декабря 1902 г.). Туба.

119. Яновскій, Леонидъ (съ 5 октября 1908 г.). Кларнетъ.

СПИСОКЪ

личнаго состава служащихъ по постановочной части.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Отдѣлъ декораціонный.

Главные декораторы:

1. Ламбинъ, Петръ Борисовичъ (съ 1 іюня 1885 г.).

2. Головинъ, Александръ Яковлевичъ (съ 6 декабря 1902 г.).

Исп. об. главнаго Декоратора.

Зандинъ, Михаилъ Павловичъ (съ 1 мая 1907 г.).

Машинисты-механики и ихъ помощники.

Маріинскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

Бекетовъ, Өедоръ Васильевичъ (съ 1 октября 1889 г.).

Помощникъ машиниста.

Наумовъ, Павелъ Наумовичъ (съ 1882 г.).

Александринскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

Филипповъ, Михаилъ Андреевичъ (съ 15 августа 1901 г.).

Помощникъ машиниста.

Ивановъ, Семенъ Васильевичъ (съ 15 февраля 1908 г.).

Михайловскій театръ.

Машинистъ-механикъ.

Медеръ, Левъ Павловичъ (съ 1 февраля 1908 г.).

Помощникъ машиниста.

Граффъ, Өедоръ Павловичъ (съ 1 октября 1906 г.).

Отдѣлъ освѣтительный.

Маріинскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ.

Щеголевъ, Василій Дмитріевичъ (съ 1 октября 1887 г.).

Помощникъ завѣдывающаго освѣщеніемъ.

Милаевъ, Степанъ Ниловичъ (съ 1 ноября 1878 г.).

Завѣдывающій электрическою станціею.

Семирадзскій, Францъ Францевичъ (съ 1 октября 1899 г.).

Александринскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ.

Кирилловъ, Василій Сергѣевичъ (съ 20 августа 1910 г.).

Завѣдывающій электрическою станціею.

Юхневичъ, Раймундъ Раймундовичъ (съ 16 января 1900 г.).

Михайловскій театръ.

Завѣдывающій освѣщеніемъ и электрическою станціею.

Медеръ, Левъ Павловичъ (съ 20 сентября 1905 г.).

Отдѣлъ бутафорскій.

Маріинскій театръ.

Бутафоръ.

Лебедевъ, Иванъ Афанасьевичъ (съ 3 іюня 1889 г.).

Александринскій театръ.

Бутафоръ.

Соковъ, Алексѣй Осиповичъ (съ 1 февраля 1905 г.).

Михайловскій театръ.

Бутафоръ.

Холодовъ, Егоръ Егоровичъ (съ 1 мая 1884 г.).

Отдѣлъ гардеробный.

Костюмеръ.

Павловъ, Александръ Павловичъ (съ 10 августа 1903 г.).

Помощники костюмера:

1. Бордюгъ, Николай Кирилловичъ (съ 25 ноября 1906 г.).

2. Гартвигъ, Іоганъ Христіановичъ (сь 25 октября 1897 г.).

3. Кондратьевъ, Андрей Яковлевичъ (съ 1 сентября 1882 г.).

Костюмерши:

1. Иванова, Евдокія Трофимовна (съ 1 сентября 1882 г.). Женскіе костюмы оперной и русской драматической труппъ.

2. Иващенко, Александра Ѳедоровна (съ 1 мая 1898 г.). Женскіе костюмы балетной и французской драматической труппъ.

Помощницы костюмерши:

1. Александрова, Екатерина Алексѣевна (съ 1 октября 1882 г.).

2. Коваличева, Марія Николаевна (съ 1 января 1883 г.).

3. Кульвичева, Марія Осиповна (съ 1 сентября 1882 г.).

Завѣдывающій красильной мастерской.

Сальниковъ, Александръ Борисовичъ (съ 1 апрѣля 1902 г.).

Парикмахеры:

Оперная труппа.

Григорьевъ, Федоръ Григорьевичъ (съ 15 іюля 1910 г.).

Помощники парикмахера:

1. Педдеръ, Марія Георгіевна (съ 1 сентября 1896 г.).

2. Педдеръ, Анатолій Георгіевичъ (съ 1 сентября 1904 г.).

3. Кельмайеръ, Анна Ивановна (съ 1 сентября 1896 г.).

Балетная труппа.

Григорьевъ, Федоръ Григорьевичъ (съ 15 іюля 1910 г.).

Русская драматическая труппа.

Александринскій театръ.

Коняевъ, Тимофей Тимофеевичъ (съ 12 сентября 1900 г.).

Помощники парикмахера:

1. Алексѣевъ, Сергѣй Васильевичъ (съ 9 сентября 1906 г.).

2. Гуменюкъ, Надежда Григорьевна (съ 10 сентября 1907 г.).

Михайловскій театръ.

Французская труппа.

Ефимовъ, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1889 г.). Мужскіе па-

Помощники парикмахера:

1. Корольковъ, Гермогенъ Матвѣевичъ (съ 1 января 1902 г.).

2. Осокинъ, Николай Григорьевичъ (съ 1 октября 1895 г.).

3. Осокина, Евгенія Герасимовна (съ 1 декабря 1900 г.).

Главный гардеробъ.

Смотрительница.

Гренбергъ, Софья Карловна (съ (съ 20 іюня 1905 г.).

Помощницы смотрительницы:

1. Григоровичъ, Екатерина Николаевна (съ 1 марта 1890 г.).

2. Харкевичъ, Екатерина Доминиковна (съ 1 октября 1890 г.).

Мѣстные гардеробы.

Гардеробмейстеры:

Маріинскій театръ.

Печатниковъ, Николай Алексѣевичъ (съ 1 августа 1907 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

Дмитріевъ, Николай Федоровичъ (съ 15 января 1893 г.).

Александринскій театръ.

Ковалевъ, Андрей Федоровичъ (съ 1 мая 1888 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

Мурзинъ, Александръ Петровичъ (съ 15 сентября 1898 г.).

Михайловскій театръ.

Петровъ, Кириллъ Тимофеевичъ (съ 1 февраля 1895 г.).

Помощникъ гардеробмейстера.

Шишко, Екатерина Оттомаровна (съ 1 октября 1900 г.).

Гардеробмейстерши:

Маріинскій театръ.

Иванова, Лариса Михайловна (съ 1 октября 1882 г.).

Александринскій театръ.

Давыдова, Елизавета Денисовна (съ 1 сентября 1895 г.).

Михайловскій театръ.

Защукъ, Анна Іосифовна (съ 15 сентября 1887 г.).

Помощницы гардеробмейстершъ:

1. Герасимова, Варвара Ивановна (съ 1 августа 1874 г.).

2. Іосифова, Ольга Васильевна (съ 1 октября 1882 г.).

3. Петрова, Капитолина Васильевна (съ 1 іюня 1889 г.).

МОСКВА

Отдѣлъ декораціонно-машинный.

Главные декораторы:

1. Лавдовскій, Θеодосій Александровичъ (съ 16 мая 1898 г.).

1. Гейкблюмъ, Борисъ Іосифовичъ (съ 1 іюня 1898 г. съ 1 мая 1909 г. назначенъ главнымъ декораторомъ).

Машинисты-механики:

Большой театръ.

Вальцъ, Карлъ Федоровичъ (съ 3 октября 1861 г.).

Малый театръ.

Коноплевъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 3 ноября 1871 г.).

Помощники машинистовъ механиковъ:

1. Шульгинъ, Гавріилъ Сергѣевичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 20 апрѣля 1893 г. и вторично съ 20 августа 1900 г.).

2. Николаевъ, Иванъ Николаевичъ (съ 16 августа 1899 г.).

3. Каверинъ, Сергѣй Дмитріевичъ (съ 1 іюля 1902 г.).

Отдѣлъ освѣтительный.

Завѣдывающіе освѣщеніемъ:

Большой театръ.

Кунъ, Францъ Францевичъ (съ 27 ноября 1901 г.).

Малый театръ.

Кандауровъ, Константинъ Васильевичъ (съ 16 октября 1887 г.).

Помощникъ завѣд. освѣщеніемъ.

Радцигъ, Антонъ Федоровичъ (съ 16 октября 1907 г.).

Отдѣлъ бутафорскій.

Бутафоры:

Большой театръ.

Кучеровъ, Александръ Матвѣевичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

Малый театръ.

Улановъ, Сергѣй Ивановичъ (съ 7 января 1903 г.).

Помощники бутафоровъ:

1. Домашевъ, Федоръ Петровичъ (съ 1 сентября 1890 г.).

2. Михайловъ, Сергѣй Михайловичъ (съ 1 августа 1890 г.).

3. Савурскій, Павлинъ Николаевичъ (съ 1 октября 1895 г.).

Отдѣлъ гардеробный.

Рисовальница.

Бушина, Варвара Яковлевна (съ 1 февраля 1900 г.).

Костюмеръ.

Науіокайтисъ, Іосифъ Павловичъ (съ 7 августа 1903 г.).

Помощники костюмера:

1. Гудановъ, Александръ Николаевичъ (съ 1 августа 1892 г.).

2. Ефимовъ, Михаилъ Ефимовичъ (съ 16 сентября 1898 г.).

Костюмерша.

Аниханова, Елена Петровна (съ 16 октября 1890 г.).

Помощницы костюмерши.

1. Бриллiантова, Варвара Николаевна (съ 16 iюля 1898 г.).

2. Горохова, Клавдiя Филипповна (съ 1 ноября 1902 г.).

Завѣдывающiй мастерской по раскраскѣ тканей.

Дьячковъ, Василiй Васильевичъ (съ 6 ноября 1901 г.).

Помощники:

1 Науменко, Борисъ Петровичъ (съ 1 августа 1891 г).

2. Исаевъ, Иванъ Петровичъ (съ 1 января 1901 г.).

Главный гардеробъ.

Завѣдывающая главнымъ гардеробомъ.

Горохова, Анастасiя Павловна (съ 1 iюня 1903 г.).

Смотрительницы отдѣловъ:

Отдѣлъ мужскихъ костюмовъ.

Якубовская, Казимiра Петровна (съ 19 сентября 1882 г.).

Отдѣлъ женскихъ костюмовъ.

Ильинская, Елизавета Ивановна (съ 1 октября 1883 г.).

Отдѣлъ бѣлья, головныхъ уборовъ, обуви и аксессуаровъ.

Каракалпакова, Людмила Михайловна (съ 1 марта 1902 г.).

Мѣстные гардеробы.

Гардеробмейстеры:

Большой театръ.

Гужинъ, Егоръ Викторовичъ (съ 20 iюня 1888 г.).

Малый театръ.

Синицынъ, Василiй Ивановичъ (съ 10 октября 1882 г.).

Помощники гардеробмейстеровъ:

1. Лукачевъ, Михаилъ Iосифовичъ (съ 26 августа 1891 г.).

2. Шматковъ, Сергѣй Алексѣевичъ (съ 25 октября 1896 г.).

Гардеробмейстерши:

Большой театръ.

Спасская, Евдокiя Ивановна (съ 19 сентября 1882 г.).

Малый театръ.

1. Фонъ-Фитингофъ-Шеель, Варвара Николаевна (съ 19 сентября 1882 г.). Оставила службу 3 сентября 1909 г.

2. Бебингъ, Елизавета Федоровна (съ 1 октября 1903 г.).

Помощницы гардеробмейстерши:

1. Буровцева, Ольга Пантелѣевна (съ 16 октября 1890 г.).

2. Владимiрова, Марiя Семеновна (съ 16 февраля 1895 г.).

Парикмахерскiй отдѣлъ.

Главные парикмахеры:

Большой театръ.

Шанцевъ, Владимiръ Васильевичъ (съ 1 августа 1901 г.).

Малый театръ.

Карнѣевъ, Ѳедоръ Карнѣевичъ (съ 1 августа 1901 г.).

Помощники парикмахера:

Большой театръ.

1. Каминская, Марія Матвѣевна (съ 16 августа 1901 г.).

2. Конторщиковъ, Сергѣй Федоровичъ (съ 28 августа 1901 г.).

3. Логинова, Прасковья Игнатьевна (съ 1 декабря 1901 г.).

4. Панфилова, Елизавета Семеновна (съ 16 августа 1901 г.).

5. Ѳокинъ, Михаилъ Федоровичъ (съ 16 августа 1901 г.).

Малый театръ.

1. Карнѣева, Варвара Сергѣевна (съ 16 августа 1901 г.).

2. Сорокинъ, Николай Максимовичъ (съ 16 августа 1901 г.).

СПИСОКЪ

личнаго состава театральнаго управленія.

Директоръ Императорскихъ театровъ.

Теляковскій, Владиміръ Аркадіевичъ, тайн. сов. (со 2 мая 1898 г.).

Чиновникъ особыхъ порученій, при директорѣ, VI кл.

Кусовъ, баронъ, Владиміръ Алексѣевичъ, дѣйств. ст. сов. (съ 16 февраля 1896 г.).

Чиновники особыхъ порученій, при дирекціи, VII кл.:

1. Петровъ, Николай Николаевичъ, колл. сов. (съ 21 ноября 1890 г.).
2. Посниковъ, Петръ Павловичъ, колл. сов. (съ 25 ноября 1903 г.).
3. Шенкъ, Петръ Петровичъ, колл. сов. (съ 1 іюня 1888 г.). Завѣдывающій центральною библіотекою.

С.-Петербургская Контора Императорскихъ театровъ.

Управляющій Конторою, V кл.

Крупенскій, Александръ Дмитріевичъ, ст. сов., въ званіи камеръ-юнкера (съ 21 февраля 1903 г.).

Помощники Управляющаго Конторою, VI кл.

1. Мецнеръ, Левъ Даниловичъ, кол. ас. (съ 1 января 1903 г.).

2. Чагинъ, Владиміръ Николаевичъ, ст. сов. (съ 1 октября 1901 г.).

Распорядительное отдѣленіе.

Дѣлопроизводитель, VII кл.

Смирновъ, Борисъ Ивановичъ, надв. сов. (съ 15 января 1909 г.).

Помощники дѣлопроизводителя:

VII кл.

1. Байковъ, Андрей Андреевичъ, колл. ас. (съ 1 іюня 1908 г.).

2. Канкринъ, графъ, Владиміръ Ивановичъ, тит. сов. (съ 1 іюня 1909 г.).

VIII кл.

Шарыпинъ, Константинъ Петровичъ, колл. ас. (съ 1 сентября 1887 г.).

Хозяйственное отдѣленіе.

Дѣлопроизводитель, VI кл.

Рыдзевскій, Иванъ Георгіевичъ, колл. ас. (съ 2 апрѣля 1905 г.).

Помощникъ дѣлопроизводителя, VIII класса.

Ружекъ, Георгій Антоновичъ, кол. секр. (съ 1 мая 1905 г.).

Помощники завѣдывающаго постановками:

VII кл.

1. Браунъ, Алексѣй Алексѣевичъ колл. ас. (съ 30 апрѣля 1904 г.).

2. Шишко, Николай Макаровичъ, ст. сов. (съ 18 января 1880 г.).

VIII кл.:

1. Разумовскій, Владиміръ Николаевичъ, неимѣющій чина (съ 1 марта 1898 г.).

2. Рождественскій, Петръ Арсеньевичъ, колл. ас. (съ 10 сентября 1887 г.).

Счетное отдѣленіе.

Бухгалтеръ, VII кл.

Поспѣевъ, Дмитрій Александровичъ, надв. сов. (съ 18 января 1883 г.).

Помощники бухгалтера, VIII кл.:

1. Золотницкій, Леонидъ Евгеніевичъ, колл. ас. (съ 15 мая 1902 г.).

2. Юрьевъ, Валеріанъ Федоровичъ, неимѣющій чина (съ 1 января 1886 г.).

Завѣдывающій художественною библіотекою.

Чичаговъ, Константинъ Дмитріевичъ колл. сов. (съ 4 мая 1906 г.).

Полиціймейстеры театровъ, VII кл.:

Маріинскій театръ.

Бестужевъ-Рюминъ, Алексѣй Ивановичъ, полковникъ Гвардіи (съ 15 марта 1903 г.).

Александринскій театръ.

Балкашинъ, Тихонъ Александровичъ, штабсъ-капитанъ гвардіи (съ 18 ноября 1909 г.).

Михайловскій театръ.

Переяславцевъ, Федоръ Андреевичъ, подполковникъ гвардіи (съ 27 мая 1909 г.).

Смотритель зданій VIII кл.

Менгденъ, графъ, Николай Георгіевичъ, колл. ас. (съ 1 октября 1904 г.).

Регистраторъ.

Клементьевъ, Николай Степановичъ, колл. асс. (съ 1 января 1883 г.).

Архитекторъ, VI кл.

Чаплинъ, Владиміръ Викторовичъ, колл. сов. (съ 21 іюня 1909 г.).

Техникъ.

Свенторжецкій, Людоміръ Вацлавовичъ (военный инженеръ), ген.-маіоръ (съ 24 сентября 1899 г.).

Чиновники X кл.:

1. Бартновскій, Петръ Осиповичъ, неимѣющій чина (съ 15 января 1893 г.).

2. Глѣбовъ, Николай Петровичъ, тит. сов. (съ 1 января 1889 г.).

3. Литке, графъ, Константинъ Константиновичъ, тит. сов. (съ 1 августа 1910 г.).

Чиновники XII кл.:

1. Бѣлицкій, Николай Андреевичъ. губ. секр. (съ 1 мая 1898 г.).

2. Принцъ, Борисъ Владиміровичъ, неимѣщій чина (съ 1 мая 1900 г.).

3. Розенбергъ, Иванъ Ивановичъ, неимѣющій чина (съ 8 марта 1893 г.).

4. Сухорученко, Константинъ Васильевичъ (съ 15 октября 1892 г.).

Врачебная часть.

Старшій врачъ, VI кл.

Липскій, Александръ Александровичъ, ст. сов. (съ 23 октября 1893 г.).

Врачи:

1. Брунеръ, Людвигъ Христофоровичъ, д. ст. сов., лейбъ-медикъ Высочайшаго Двора (съ 20 августа 1904 г.).

2. Лунцъ, Іосифъ Александровичъ, надв. сов. (съ 28 января 1908 г.).

3. Сукова, Надежда Всеволодовна (съ 1 декабря 1897 г.).

Дежурные врачи:

Находятся въ вѣдѣніи придворной медицинской части съ 6 декабря 1902 г.

Московская Контора Императорскихъ театровъ.

Управляющій Конторою и Императорскимъ Театральнымъ училищемъ.

Фонъ-Бооль, Николай Константиновичъ, стат. сов. (съ 14 сентября 1898 г.).

Помощникъ управляющаго Конторою.

Обуховъ, Сергѣй Трофимовичъ, над. сов. (съ 16 апрѣля 1902 г.).

Чиновникъ особыхъ порученій при Конторѣ.

Нелидовъ, Владиміръ Александровичъ, надв. сов. въ званіи камеръ-юнкера Двора Его Имп. Вел. (съ 4 декабря 1892 г.).

Чиновникъ особыхъ порученій при Директорѣ Императорскихъ театровъ въ Москвѣ.

Козловскій, Георгій Михайловичъ, князь, (съ 1 января 1910 г.).

Завѣдывающій постановками:

Божовскій, Василій Константиновичъ, кол. асс. (съ 7 апрѣля 1904 г.).

Дѣлопроизводители:

1. Василевскій, Николай Александровичъ, колл. сов. (съ 1 января 1903 г.).

2. Ростопчинъ, Владиміръ Викторовичъ, графъ, надв. сов. (съ 28 декабря 1902 г.).

Бухгалтеръ.

Покровскій, Сергѣй Алексѣевичъ, тит. сов. (съ 9 декабря 1902 г.).

Помощники завѣдывающаго постановками:

1. Фроловскій, Сергѣй Павловичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1905 г.).

2. Розовъ, Александръ Федоровичъ, надв. сов. (съ 18 февраля 1874 г.),

3. Граженскій, Николай Николаевичъ, колл. секр. (съ 21 августа 1909 г.).

Помощники дѣлопроизводителей.

1. Силинъ, Сергѣй Михайловичъ, надв. сов. (съ 1 октября 1867 г.).

2. Ганузинъ, Меѳодій Сафоновичъ, неимѣющій чина (по найму съ 1 ноября 1906 г. по 1 января 1907 г., на службѣ съ 1 января 1907 г.).

3. Михайловъ, Георгій Ивановичъ, пот. поч. гражд. (по найму съ 7 января 1885 г.).

Помощникъ бухгалтера.

Крыловъ, Сергѣй Онисимовичъ, кол. рег. (по найму съ 1 марта 1889 г. по 28 марта 1904 г., на службѣ съ 28 марта 1904 г.).

Художникъ и библіотекарь.

Коровинъ, Константинъ Алексѣевичъ, академикъ живописи, над. сов. (съ 1 января 1903 г.).

Регистраторъ.

Дворецъ-Дворецкій, Федоръ Федоровичъ, неимѣющій чина (съ 6 декабря 1902 г.).

Чиновники X класса:

1. Смирновъ, Андрей Васильевичъ, тит. сов. (съ 13 февраля 1910 г.).

2. Поляковъ, Иванъ Тимофеевичъ, неимѣющій чина (съ 1 августа 1900 г.).

Чиновники XII класса:

1. Захаровъ, Николай Константиновичъ, колл. секр. (съ 1 сентября 1887 г.).

2. Щученко, Константинъ Александровичъ, губ. секр. (съ 6 іюня 1903 г.).

3. Виноградовъ, Александръ Владиміровичъ, неимѣющій чина (съ 1 февраля 1908 г.).

4. Пенько, Николай Игнатьевичъ, неимѣющій чина (съ 2 іюня 1903 г.).

Полиціймейстеръ.

Переяславцевъ, Петръ Андреевичъ, полковникъ (съ 19 іюня 1897 г.).

Архитекторъ.

Ползиковъ, Сергѣй Александровичъ, кол. сов. (съ 3 марта 1899 г.).

СПИСОКЪ

служащихъ при Императорскихъ Театральныхъ Училищахъ лицъ.

Императорское С.-Петербургское Театральное Училище.

Почетные члены конференціи:

1. Боборыкинъ, Петръ Дмитріевичъ.

2. Всеволожской, Иванъ Александровичъ.
† 28 октября 1909 г.

3. Погожевъ, Владиміръ Петровичъ.

4. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ.

Инспекторъ.

Мысовскій, Иванъ Мануиловичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1904 г.).

Инспектриса.

Лихошерстова, Варвара Ивановна (съ 1 февраля 1884 г.).

Помощникъ инспектора.

Облаковъ, Николай Ильичъ, надв. сов. (съ 1 октября 1882 г.).

Причтъ церкви Училища:

Священникъ.

Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (съ 20 декабря 1886 г.).

Дьяконъ.

Смирновъ, Михаилъ Арсеньевичъ (съ 1 сентября 1903 г.).

Врачъ при Училищѣ.

Бруннеръ, Леонтій Федоровичъ.

Лекарскій помощникъ.

Михайловъ, Алексѣй Михайловичъ, губ. секр. (съ 1 ноября 1893 г.).

И. д. фельдшерицы.

Абрамова, Александра Дмитріевна (съ 1 мая 1901 г.).

Письмоводитель.

Сперанскій, Василій Ивановичъ, губ. секр. (съ 20 сентября 1904 г.).

Воспитатели:

1. Бѣляевъ, Александръ Васильевичъ, тит. сов. (съ 15 ноября 1907 г.).

2. Исаенко, Григорій Григорьевичъ, надв. сов. (съ 1 февраля 1888 г.).

3. Лаубергъ, Петръ Андреевичъ, надв. сов. (съ 26 января 1896 г.).

4. Скудновъ, Михаилъ Афанасьевичъ, ст. сов. (съ 1 сентября 1906 г.).

Классныя дамы:

1. Виршо, Адель-Элиза (съ 1 сентября 1888 г.).

2. Каттани, Софія Францевна (съ 1 октября 1889 г. по 1 октября 1909 г.).

3. Македонская, Валентина Александровна (съ 10 сентября 1908 г.).

4. Попова, Юлія Марковна (съ 1 сентября 1888 г.).

5. Сигристъ, Ольга Федоровна (съ 16 августа 1902 г.).

6. Стромилова, Анна Людвиговна (съ 6 января 1888 г.).

Классная дама при Драматическихъ курсахъ.

Юргенсъ, Эмилія Владиміровна (съ 1 сентября 1894 г.).

7. Энрольдъ, Марія Адольфовна (съ 20 марта 1910 г.).

Преподаватели:

а) Балетное отдѣленіе:

1. Андреевъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Фехтованіе и военные пріемы.

2. Андріановъ, Самуилъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Классическіе танцы.

3. Бочаровъ, Дмитрій Дмитріевичъ (съ 1 сентября 1907 г.). Исторія.

4. Виршо, Лора (съ 1 сентября 1908 г.). Французскій языкъ.

5. Воскресенскій, Аполлинарій Константиновичъ (съ 1 марта 1903 г.). Рисованіе и гримъ.

6. Гавликовскій, Николай Людвиговичъ (съ 1 декабря 1899 г.). Бальные танцы.

7. Глазуновъ, Николай Лукичъ (съ 1 сентября 1905 г.). Выразительное чтеніе.

8. Жукова, Вѣра Васильевна (съ 1 сентября 1901 г.). Классическіе танцы.

9. Куличевская, Клавдія Михайловна (съ 1 сентября 1900 г.). Классическіе танцы.

10. Лаубергъ, Петръ Андреевичъ (съ 1 сентября 1906 г.). Ариѳметика.

11. Леоновъ, Александръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1883 г.). Музыка.

12. Монаховъ, Александръ Михайловичъ (съ 30 августа 1904 г.). Репетиторъ танцевъ для балетовъ оперъ.

13. Обуховъ, Михаилъ Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Классическіе танцы.

14. Петровская, Вѣра Ильинишна (съ 1 сентября 1889 г.). Музыка.

15. Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (священникъ церкви Училища). Законъ Божій.

16. Поповъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Рисованіе.

17. Пузырева, Аделаида Федоровна (съ 1 сентября 1901 г.). Теорія музыки.

18. Рыхлякова, Варвара Трофимовна (съ 1 ноября 1907 г.).

19. Сандерсъ, Янъ Оттовичъ (съ 1 февраля 1891 г.). Законъ Божій для учащихся евангелическо-лютеранскаго вѣроисповѣданія.

20. Сенкусъ (съ 1 сентября 1903 г.). Законъ Божій для учащихся римско-католическаго вѣроисповѣданія.

21. Сергѣевъ, Николай Григорьевичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Теорія записыванія танцевъ.

22. Смирнова, Екатерина Павловна (съ 1 сентября 1888 г.). Музыка.

23. Тернизьенъ, Эводъ Алексѣевичъ (съ 1 декабря 1879 г.). Французскій языкъ.

24. Фокинъ, Михаилъ Михайловичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Классическіе танцы.

25. Хлапонинъ, Яковъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1900 г.). Географія.

26. Шафрановъ, Петръ Александровичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Исторія.

27. Штехертъ, Лебрехтъ Лебрехтовичъ (съ 1 октября 1893 г.). Музыка.

28. Эльманъ, Александръ Федоровичъ (съ 1 сентября 1901 г.). Музыка.

Учителя приготовительныхъ классовъ:

1. Зацимовскій, Николай Станиславовичъ (съ 1 сентября 1888 г.).

2. Петровъ, Иванъ Степановичъ (съ 15 ноября 1907 г.).

Учительницы приготовительныхъ классовъ:

1. Вукотичъ, Варвара Платоновна (съ 1 января 1890 г.).

2. Третьякова, Евгенія Николаевна (съ 1 октября 1896 г.).

б) Драматическіе курсы.

1. Андреевъ, Василій Яковлевичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Фехтованіе.

2. Воскресенскій, Аполлинарій Константиновичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Рисованіе и гримъ.

3. Голованъ, Владиміръ Александровичъ (съ 1 сентября 1906 г.). Бытовая исторія.

4. Давыдовъ, Владиміръ Николаевичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1893 г. и съ 16 февраля 1895 г.). Практика драматическаго искусства.

5. Долиновъ, Анатолій Ивановичъ (съ 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

6. Князевъ, Гавріилъ Михаиловичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Русская литература.

7. Морозовъ, Петръ Осиповичъ (съ 1 сентября 1889 г. по 1 сентября 1892 г. и съ 1 сентября 1893 г.). Исторія драмы и театра.

8. Озаровскій, Юрій Эрастовичъ (съ 1 сентября 1899 г. по 1 сентября 1903 г., съ 1 сентября 1905 г. по 1 сентября 1908 г. и съ 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

9. Петровъ, Василій Ивановичъ (съ 1 сентября 1902 г.). Практика драматическаго искусства.

10. Пигулевскій, Василій Фавстовичъ (священникъ церкви Училища). Церковная исторія.

11. Семеко, Александръ Васильевичъ (съ 1 сентября 1908 г.). Иностранная литература.

12. Ширяевъ, Александръ Викторовичъ (съ 1 сентября 1899 г.). Танцы и пластика.

13. Яковлевъ, Степанъ Ивановичъ (съ 1 сентября 1906 г. по 1 сентября 1909 г.). Практика драматическаго искусства.

Императорское Московское Театральное Училище.

Управляющій Училищемъ.

Фонъ Бооль, Николай Константиновичъ (Управляющій Московской Конторой Императорскихъ театровъ), ст. сов.

Почетные члены конференціи:

2. Погожевъ, Владиміръ Петровичъ.

3. Пчельниковъ, Павелъ Михайловичъ.

Инспекторъ.

Черемухинъ, Михаилъ Никифоровичъ, ст. сов. (съ 6 сентября 1887 г.).

Помощникъ инспектора.

Михайловскій, Владиміръ Александровичъ, надв. сов. (съ 1 сентября 1888 г.).

Инспектриса.

Львова, Александра Дмитріевна (съ 1 августа 1895 г.).

Письмоводитель.

Орловъ, Сергѣй Андреевичъ, губ. секр. (съ 1 іюня 1906 г.).

Причтъ церкви Училища:

Священникъ.

Никольскій, Іоаннъ Васильевичъ (съ 10 декабря 1896 г.).

Дьяконъ.

Дружининъ, Василій Васильевичъ (съ 1 февраля 1893 г.).

Врачъ при Училищѣ.

Казанскій, Левъ Ивановичъ, д. ст. сов. (старшій врачъ при Дирекціи Императорскихъ театровъ въ Москвѣ).

Фельдшерицы.

1. Вахрушева. Анна Яковлевна (съ 20 октября 1906 г.).

2. Руднева, Маргарита Ивановна (съ 2 января 1907 г.).

Воспитатели:

1. Воздвиженскій, Виталій Петровичъ (съ 1 сентября 1900 г.).

2. Шаломытовъ, Евгеній Васильевичъ (съ 1 ноября 1902 г.).

Классныя дамы:

Драматическихъ курсовъ.

Бѣлова, Марія Васильевна (съ 1 октября 1897 г.).

Балетнаго отдѣленія:

1. Воробьева, Вѣра Георгіевна (съ 1 сентября 1888 г.).

2. Лабзина, Александра Ивановна (съ 1 августа 1901 г.).

3. Максимова, Елизавета Петровна (съ 15 сентября 1905 г.).

Штатный учитель.

Каменевъ, Александръ Петровичъ, кол. асс. (съ 1 сентября 1888 г.).

Штатная учительница.

Бороздина, Юлія Владиміровна (съ 1 сентября 1888 г.).

Преподаватели:

Балетное отдѣленіе.

1. Никольскій, Иванъ Васильевичъ (съ 10 декабря 1896 г.) (священникъ церкви Училища). Законъ Божій.

2. Каменевъ, Александръ Петровичъ (съ 1 сентября 1888 г.). Русскій языкъ.

3. Смирновъ, Михаилъ Петровичъ (съ 1 сентября 1893 г.). Русскій языкъ.

4. Михайловскій, Владиміръ Александровичъ (съ 1888—1898 г. и съ февраля 1909 г.). Исторія.

5. Черемухинъ, Михаилъ Никифоровичъ. Математика и географія.

6. Мошковъ, Василій Михайловичъ (съ 1 сентября 1903 г.). Географія.

7. Бѣлова, Екатерина Васильевна (съ 1 сентября 1892 г.). Французскій языкъ.

8. Гурьева, Раиса Александровна (съ 1 сентября 1899 г.). Французскій языкъ.

9. Тихоміровъ, Василій Дмитріевичъ (съ 1 октября 1896 г.). Балетные танцы.

10. Домашевъ, Николай Петровичъ (съ 1 сентября 1898 г.). Балетные танцы.

11. Бекъ, Константинъ Александровичъ (съ 1 сентября 1904 г.). Бальные танцы.

12. Балдина, Александра Васильевна (съ 1 сентября 1905 г.). Теорія записи танцевъ.

13. Бартеневъ, Сергѣй Петровичъ (съ 30 октября 1901 г.). Музыка—рояль.

14. Дубининъ, Алексѣй Яковлевичъ (съ 1 сентября 1895 г.). Музыка—рояль.

15. Крейнъ, Дмитрій Сергѣевичъ (съ 1 марта 1899 г.). Музыка—скрипка.

16. Домбре, Георгій Николаевичъ (съ 1 марта 1899 г.). Музыка—скрипка.

17. Апушкинъ, Сергѣй Степановичъ (съ 15 сентября 1897 г.). Фехтованіе.

18. Бороздина, Юлія Владиміровна. Рукодѣліе.

Репетиторы-музыканты при урокахъ танцевъ:

1. Кулыгинъ, Г. С.

2. Брындинъ, К. К.

3. Соколовъ, Н. С.

Императорскія Театральныя Училища.

С.-Петербургское Театральное Училище.

I.

Балетное отдѣленіе.

Въ 1909—1910 уч. году въ балетномъ отдѣленіи Училища состояло:

На женской половинѣ—50 ученицъ, которыя распредѣлялись по классамъ слѣдующимъ образомъ: въ 1 классѣ—18 ученицъ, во 2 классѣ—15 ученицъ, въ 3 классѣ—6 ученицъ, въ 4 классѣ—6 ученицъ и въ 5 классѣ—5 ученицъ.

На мужской половинѣ—37 учениковъ, которые распредѣлялись по классамъ слѣдующимъ образомъ: въ 1 классѣ—18 учениковъ, во 2 классѣ—7 учениковъ, въ 3 классѣ—1 ученикъ, въ 4 классѣ—6 учениковъ и въ 5 классѣ—5 учениковъ.

Всего на обѣихъ половинахъ состояло 87 человѣкъ.

Изъ этого числа были приняты въ училище осенью 1909 г.—25 учениковъ и ученицъ.

Окончили курсъ весною 1910 г. 10 человѣкъ, а именно:

Ученицы:

1. Барановичъ, Надежда.
2. Иконникова, Ксенія.
3. Карлова, Софія.
4. Клемецкая, Евгенія.
5. Эльманъ, Марія.

Ученики:

1. Гуммертъ, Александръ.
2. Пономаревъ, Владиміръ.
3. Прохоровъ, Александръ.
4. Спесивцевъ, Анатолій.
5. Усачевъ, Алексѣ.

Всѣ окончившіе курсъ ученицы и ученики опредѣлены съ 1 іюня 1910 г. на службу въ Императорскую С.-Петербургскую балетную труппу.

II.

Драматическіе курсы.

Въ 1909—1910 уч. году на драматическихъ курсахъ Училища состояло: 24 ученицы и 19 учениковъ, всего—43 человѣка, которые распредѣлялись по курсамъ слѣдующимъ образомъ: на 1-мъ курсѣ—7 ученицъ и 7 учениковъ, на 2-мъ курсѣ—7 ученицъ и 7 учениковъ и на 3-мъ курсѣ—10 ученицъ и 5 учениковъ.

Поступили на 1-й курсъ осенью 1909 г.—10 ученицъ и 10 учениковъ.

Весною 1909 г. состоялся восемнадцатый выпускъ окончившихъ драматическіе курсы.

Выпускныя испытанія по классу «Практики Драматическаго искусства» (преподаватель—Заслуженный артистъ Императорскихъ театровъ В. Н. Давыдовъ) происходили на сценѣ Александринскаго театра.

Окончили полный курсъ и выпущены съ аттестатами 15 человѣкъ, а именно:

Ученики:

1. Бѣловъ, Николай.
2. Виноградовъ, Матвѣй.
3. Кузнецовъ, Николай.
4. Новицкій, Николай.
5. Санамовъ, Матвѣй.

Ученицы:

1. Баженова, Анна.
2. Густерина, Марія.
3. Дмитріева, Марія.
4. Змирлова, Марія.
5. Кропивницкая, Александра.
6. Кузнецова, Елена.
7. Мацкевичъ, Раиса.
8. Самойловичъ, Елизавета.
9. Тхоржевская, Наталія.
10. Хованская, Евгенія.

Московское Театральное Училище.

Балетное отдѣленіе.

Въ 1909 году пріема въ Балетное отдѣленіе не было.

Въ 1909—1910 учебномъ году число учениковъ и ученицъ распредѣлялось по классамъ слѣдующимъ образомъ: во 2-мъ классѣ—не было вовсе; въ 3-мъ классѣ—7 ученицъ и 4 ученика; въ 4-мъ классѣ—9 ученицъ и 4 ученика; въ 5-мъ классѣ—7 ученицъ и 4 ученика.

Окончили весною 1910 года 11 человѣкъ (7 ученицъ и 4 ученика).

Ученицы:

1. Витковская, Дарья.
2. Владимірова, Валентина.
3. Гейнъ, Ксенія.
4. Зеебергъ, Надежда.
5. Кригеръ, Викторина.
6. Лащилина. Инна.
7. Песлякова, Любовь.

Ученики:

1. Грековъ, Сергѣй.
2. Кузнецовъ, Николай.
3. Смольцовъ, Иванъ.
4. Язвинскій, Иванъ.

Драматическіе курсы.

Въ 1909 году пріема и въ 1910 г. выпуска на Драматическихъ курсахъ не было.

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1910

ВЫПУСКЪ VII

СОДЕРЖАНІЕ.

Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ. В. Гернгроссъ (Всеволодскаго).

Изъ записокъ театрала 40—60-хъ годовъ. Павла Россіева.

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ. Сергѣя Ляпунова.

„Донъ-Жуанъ" Мольера (къ возобновленію комедіи на сценѣ Александринскаго театра). Н. Долгова.

„Донъ-Жуанъ" Мольера и его постановка на Александринской сценѣ. А. А. Смирнова.

Проектъ сезона 1910—1911 гг. въ Императорскомъ Московскомъ Маломъ театрѣ. Докладъ Управляющаго драматическою труппою. Кн. А. И. Сумбатова (Южина).

Впечатлѣнія сезона: Спб. Александринскій театръ. „Донъ-Жуанъ" Сергѣя Ауслендера. — Маріинскій театръ. В. Каратыгина. Москва. Братья Карамазовы въ Московскомъ Художественномъ театрѣ Максимилліана Волошина.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII и XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

В. ГЕРНГРОССЪ (ВСЕВОЛОДСКІЙ).

НАЧАЛО театральныхъ представленій въ Москвѣ относится ко второй половинѣ XVII столѣтія. Такъ, по словамъ англійскаго посланника, графа Карлейля, однажды, въ 1664 году, въ Нѣмецкой слободѣ, въ посольскомъ домѣ на Покровкѣ «Il se fit une comédie qui nous divertit fort bien pendant quelques heures» [1]). Весьма возможно, что подобныя представленія повторялись довольно часто и весьма вѣроятно, что все въ томъ же посольскомъ домѣ; свѣдѣній объ этомъ, однако, у насъ нѣтъ никакихъ. Говорятъ, хотя мы этого провѣрить не можемъ, что и у бояръ Матвѣева и Милославскаго въ домахъ тоже разыгрывались комедіи. Какъ-бы то ни было, ни посольскій домъ, ни палаты Матвѣева и Милославскаго не были театральными зданіями и театръ ютился тамъ, очевидно, въ одной изъ наиболѣе просторныхъ залъ.

Но въ 1672 году 4 іюня былъ отданъ приказъ «иноземцу—магистру Ягану Готфриду учинить комедію, а для того дѣйства устроить хоромину вновь, а на строенье тое хоромины и что на нее надобно покупать изъ приказу володимірской чети. И по тому великаго государя указу комидейная хоромина построена въ селѣ Преображенскомъ со всѣмъ нарядомъ, что въ тое хоромину надобно. А сколько въ тое хоромину лѣсныхъ запасовъ и всякаго наряду, и сколько по цѣнѣ чего пошло, и тому смѣтную роспись подалъ окольничему Артемону Сергѣевичу Матвѣеву да дьякомъ думному Григорью Богданову, да Якову Поздышеву, да Ивану Евстафьеву приказу володимерской чети подъячей Аѳанасей Дмитріевъ» [2]).

---

[1]) Carlisle. La rélation des trois ambassades. P. 1857. стр. 76; Морозовъ. Очерки изъ исторіи рус. театра, стр. 133.

[2]) Морозовъ. Очерки 140.

Интересныя подробности относительно этой постройки даетъ намъ И. Забѣлинъ [1]).

«Сохранилась записка о лѣсномъ матеріалѣ, который былъ употребленъ на постройку этой комидѣйной хоромины. Въ дѣло пошло на стѣны 542 бревна въ 4 саж. длиною, что даетъ поводъ заключить, что пространство хоромины было не меньше 30 арш. въ квадратѣ при вышинѣ въ 6 арш. На переводины пошло 25 деревъ по 10 саж. длины и 50 деревъ семисаженныхъ. На полы и потолки—783 доски; для стропилъ 50 деревъ семисаженныхъ и 300 деревъ въ 4 саж. Въ кровли и на внутреннюю отдѣлку 4220 тесницъ. Для дверей и окошекъ 28 колодъ. Внутри устроены рундуки, полки (мѣста амфитеатромъ), лавки и подмостки въ ямахъ, т. е. на сценѣ, для рамъ и декорацій. Передъ хороминой былъ устроенъ обширный рундукъ, т. е. помостъ съ входными ступенями. Кругомъ она была огорожена заборомъ съ створчатыми воротами. На всякіе лѣсные запасы вышло больше 1000 руб. Изъ дворца было отпущено довольно значительное количество червчатаго (краснаго) и зеленаго сукна на уборку новопостроенной хоромины. Октября 27 выдано въ комедийную хоромину въ Преображенское на обивку стѣнъ и на мосты (полы) суконъ анбурскихъ половинками, три половинки червчатыхъ, двѣ половинки зеленыхъ да половинка сукна лярчины. Изъ этого указанія видно, что въ концѣ октября хоромина совсѣмъ уже выстроенная убиралась и наряжалась на чисто». Ѣздить, однако, зимою въ Преображенскій театръ было далеко и по многимъ причинамъ весьма неудобно, въ виду чего и требовалось театральное помѣщеніе въ самомъ городѣ. Поэтому 22 января 1673 г., въ день бракосочетанія съ царицею, царь приказалъ въ Кремлѣ, «надъ аптекою, что на дворцѣ, въ палатахъ, построить какъ быть комидѣйному дѣйству». А пока что велѣно было всю театральную утварь перевести изъ палатъ Милославскаго, гдѣ они временно были сложены, снова въ Преображенское; на слѣдующій же день, 23 января, указъ о постройкѣ театра надъ аптекою былъ повторенъ.

---

[1]) Дом. бытъ рус. царицъ, изд. 1869 г., стр. 474.

Вслѣдъ за этимъ, «Постройка хоромины была поручена стрѣлецкому сотнику Данилу Кобылину изъ полка полковника Бухвостова. Изъ стрѣльцовъ же назначены и плотники, 20 чел., а для поспѣшенія велѣно взять и больше, почему прибавлено еще 5 челов. Они работали пять дней, съ 25 генваря по 29 и даже по ночамъ, для чего куплено 100 свѣчъ сальныхъ большихъ за 15 алт. Какъ было построено, неизвѣстно. Знаемъ только, что палата была постлана войлоками (47 штукъ), а по нимъ коврами; двери и стѣны обиты также коврами и сукнами; къ связямъ въ сводѣ были привязаны брусья, къ которымъ сукна прибиты; сцену отдѣлялъ особый брусъ съ перилами, на которомъ положены двѣ полстки; было устроено три завѣса на толстой желѣзной проволокѣ и на мѣдныхъ кольцахъ, которыхъ къ новому завѣсу употреблено 60 штукъ, куплено 10 деревянныхъ подсвѣчниковъ, которые были утверждены на доскахъ; куплены также двѣ дубовыя большія скамьи, а изъ Преображенскаго перевезено и особое «мѣсто», быть можетъ, государево; кромѣ того выкрашены голубцомъ какіе-то четыре балѣты.

При перевозкѣ изъ Преображенскаго рамъ — декорацій, 36 штукъ, оказалось, что большія и среднія рамы въ двери новой комедійной палаты не прошли, почему были перетерты, т. е. разрѣзаны и построены сдвижными съ придѣлкою 100 задвижекъ и 200 скобъ желѣзныхъ. Эти декораціи писалъ и устанавливалъ живописецъ Петръ Гавриловъ Энглесъ [1]). Однако театръ Грегори просуществовалъ очень недолго и 15 декабря 1676 г. послѣдовалъ указъ царя Ѳедора Алексѣевича: «надъ аптекарскимъ приказомъ палаты, которыя заняты были на комедію, отдать и что въ тѣхъ палатахъ было органы и преспективы и всякіе комидійные припасы—все свезть на дворъ, что бывалъ Никиты Ивановича Романова». Такъ прикончило свое существованіе первое спеціально театральное помѣщеніе въ Москвѣ.

---

[1]) Подробности ассигнованія суммъ и матеріаловъ см. «Записной Расходный столбецъ приказу Галицкія чети». Временникъ И. М. Общ. Ист. и Др. Р., 1856, кн. 24, стр. 1.

Слѣдующимъ за нимъ театральнымъ зданіемъ является хоромина, построенная при Императорѣ Петрѣ Великомъ, хотя при царѣ Ѳедорѣ Алексѣевичѣ, въ Московскихъ Славяно-Греко-Латинскихъ Аѳинахъ, очевидно, въ одной изъ залъ или же просто въ классѣ игрались школьныя дѣйства воспитанниками этой Академіи. Комедійная хромина, выстроенная при Петрѣ, является первымъ общественнымъ театральнымъ зданіемъ въ Москвѣ, т. к. въ нее въ первый разъ былъ пущенъ народъ за входную плату по соотвѣтственнымъ билетамъ.

Во время прибытія Іогана Кунста въ Москву Петръ Великій былъ въ Архангельскѣ и бояринъ Головинъ, вѣдавшій Посольскимъ Приказомъ, былъ вмѣстѣ съ царемъ, вслѣдствіе чего каждая мелочь въ организаціи театра письменно опрашивалась и приказывалась; благодаря этому у насъ сохранилась полная и весьма характерная въ бытовомъ отношеніи исторія построенія комедійной хоромины и водворенія нѣмецкихъ актеровъ.

11 іюля 1702 г. Головинъ писалъ думнымъ дьякамъ: «А на тѣ комедіи осмотря и выбравъ съ вѣдома боярина Тихона Никитича Стрѣшнева изъ тѣхъ палатъ, что на дворцѣ за церквію Стрѣтенія Пресвятыя Богородицы, гдѣ Разстрига живалъ къ Ратушѣ, о чемъ напередъ писалъ къ вамъ и къ Тихону Никитичу, или гдѣ тѣ комедіанты удобные къ тому дѣлу палаты изберутъ пространныя безъ утѣсненія, дабы въ тѣхъ палатахъ комедія, конечно, совсѣмъ наготово была учинена и сдѣлана къ пришествію Великаго Государя безо всякаго мотчанія, и въ томъ дѣлѣ ни въ чемъ остановки не чините, и что понадобится велите давать не задерживая, а буде имъ комедіантомъ доведетца у которой палаты выломать стѣну, и вы такъ учинить велите, а каменьщиковъ и столяровъ прикажите взять изъ оружейной палаты». На это 16 іюля дьяки отвѣчали, что «бояринъ Тихонъ Никитичъ Стрешневъ къ Москвѣ пріѣхалъ и о палатѣ на комедіи его докладывали и по его приказу комедіанты на дворѣ палаты осматривали и сказываютъ, что тѣ палаты малы, а говорятъ, будто Лафертовы палаты годны».

Лефортовы палаты были построены въ Нѣмецкой Слободѣ на берегу

Яузы Петромъ Первымъ и, послѣ смерти Лефорта въ 1699 г., онъ поселился въ нихъ самъ. Какъ мы увидимъ, этимъ палатамъ въ ожиданіи постройки спеціальной хоромины пришлось быть временнымъ пріютомъ театральныхъ представленій. Итакъ, не смотря на отвѣтъ дьяковъ, Головинъ продолжалъ настаиватъ на «Розстригиныхъ палатахъ, что близъ Стрѣтенской церкви» и 30 іюля дьяки, наконецъ, послали къ нему досмотръ и сказку слѣдующаго содержанія: «По указу Великаго Государя комедіанту Куншту показываны во дворцѣ палаты, въ которыхъ можно быть комедіи: столовая и предъ нею сѣни, въ которой нонѣ бываютъ у Великаго Государя на уедіенціяхъ послы и посланники, двѣ палаты да сѣни приходные за церквію Стрѣтенія Господня къ Ратушѣ, палата верхняя, большая надъ дворцовымъ приказомъ... Кунштъ нашелъ ихъ неудобными, потому что въ столовой и въ проходныхъ Стрѣтенскихъ палатахъ о срединѣ утвержены столпы каменные; если выломать ихъ, то своды упадутъ; а если нѣтъ, то комедійному дѣйству быть не возможно; а верхняя палата надъ дворцомъ низка. Да онъ же комедіантъ смотря проходной площади, которою ходятъ сверху къ столовой палатѣ, подлѣ старой шатерной и золотой палаты, сказалъ, что то мѣсто х комедійному дѣлу было бы удобно, только съ трехъ сторонъ отъ преградокъ сдѣлать изъ толстыхъ досокъ, утвердя бревна, а четвертая стѣна каменная отъ шатерной и золотой палатъ старая и тое бъ всю площадь покрыть тесомъ.

А буде въ томъ мѣстѣ комедійной палатѣ Государь быть не укажетъ, то сдѣлать на красной площади, гдѣ потѣшные огни дѣйствуютца, подлѣ его Государевыхъ хоромъ, деревянную большую храмину по мѣрѣ, какъ надлежитъ быть тутъ комедійной храминѣ пристойно, да и дѣлать плотникамъ способнѣе, потому что мѣсто низкое и ровное. А когда будетъ сдѣлана и накрыта, тогда въ ней внутри театрумъ и смотрительныя мѣста и лавки какъ строить, станетъ указывать онъ комедіантъ и тутъ самъ будетъ всегда.

А если Великій Государь укажетъ комедійной палатѣ быть въ дому генерала Лефорта, то чтобъ въ большой палатѣ печь выломать и арганы

вынесть и мѣсто ихъ очистить, а по нуждѣ можно не вынося. Мѣра той комедіальной храминѣ имъ написана длина 20 саженъ, ширина 15 саженъ, вышина 6 саженъ». На этотъ запросъ послѣдовалъ 6 августа такой отвѣтъ отъ Головина.

«По указу великаго государя прикажите комедійной домъ строить по размѣру и по желанію комедіантову въ Кремлѣ городѣ, въѣхавъ Никольскіе вороты на лѣвой сторонѣ, что взято мѣсто у Трубецкихъ, подлѣ городовой стѣны за караульнею колонною; въ избахъ сдѣлать частые большіе окна для всякаго случая, чтобъ возможно было въ окно двумъ человѣкамъ пролѣзть, а окончинъ въ нихъ не дѣлать, для того, что не потребенъ свѣтъ въ комедіи; въ окнахъ же сдѣлать двойные затворы и велѣть внутри вытесать; на затворахъ сдѣлать задвижные крюки, когда надобно затворить и запереть, въ теплотѣ также и отворить было бы удобно, и около того дому сдѣлать три или четыре избы съ малыми съ сѣнцы для пріѣзду желающимъ дѣйства комедіальнаго смотрѣть; деньги держать на то строенье отъ расходу изъ Посольскаго Приказу и конечно бъ сдѣлано было все безъ всякаго мотчанія къ приходу великаго государя. Чинить по сему указу, какъ написано, конечно, съ поспѣшеніемъ».

Однако, еще не дождавшись этого указа, дьяки писали Головину, что для предполагаемой Кунстомъ хоромины нужно «двѣ тысячи досокъ, 12 тысячъ гвоздей, 100 бревенъ; 8 плотниковъ и 12 человѣкъ работниковъ». Теперь, когда указомъ ясно опредѣлялось положеніе комедійной хоромины, дьяки осмотрѣли указанное мѣсто и, не найдя его удобнымъ, доносили, что «въ томъ мѣстѣ никакого строенія строить не возможно, потому, государь, что наношено кирпичу и всякаго лому и земли отъ старыхъ полатъ великія горы, и тому государь строенію гдѣ быть о томъ повели къ намъ указъ прислать».

И черезъ нѣсколько дней, 20 августа они снова писали Головину; «А повелѣніе твое намъ чтобъ строить и надсматривать комедію, а намъ государь, такія дѣла не заобычны, и волочиться, ей государь не можемъ; пожалуй государь насъ, вели, государь, тѣмъ комедійнымъ дѣламъ быть и

вѣдать ихъ помимо насъ въ Оружейной Палатѣ, а въ томъ, государь, Приказѣ мастеровые люди, которые къ тому дѣлу приличны, вѣдомы, и во всемъ то дѣло будетъ поспѣшнѣе.» Такъ какъ въ Кремлѣ у Никольскихъ воротъ строить было нельзя, то Головинъ распорядился «натой же сторонѣ» «за городомъ» близъ «Тріумфальныхъ избъ на площади» «сдѣлать». Но дьяки и тутъ были въ нерѣшительности и писали, что «за городомъ на площади отъ тріумфальныхъ свѣтлицъ къ Никольскому мосту по мѣрѣ только 25 саженъ, а по сказкѣ комедіанта тобъ быть строенію въ длину 20 саженъ, поперекъ 12 саженъ, въ вышину 6 саженъ, а къ тому есть ли, государь, по твоему быть четверымъ избамъ, и въ томъ, государь, мѣстѣ подъ то строеніе земли сколько не будетъ, а если по по нуждѣ и построится, и отъ той хоромины площадь и тріумфальныя свѣтлицы заставятся а лѣсъ, государь весьма дорогъ: шти саженъ еловыхъ бревенъ просятъ по 20 алтынъ за бревно, итого будетъ 100 по 60 рублевъ, а на обвязку 12-ти саженъ бревна, на примѣръ Яковъ Федоровъ сказалъ, что цѣна по 6 руб. всякому бревну, а комедіантъ совершенной ли мастеръ и съ утѣшные дѣла его станетъ ли подлинно невѣдомо и опыту ему не было. И есть ли, государь, хоромы въ такомъ знатномъ мѣстѣ и великимъ инждивеніемъ построятъ, и дѣло у нихъ будетъ малое, и за то, государь опасны твоему гнѣву. А осмотръ мѣсту послали къ тебѣ государю на чертежѣ». Головинъ, однако, настаивалъ на своемъ и 8 октября писалъ имъ: «о комедіи и комедіантахъ учините по прежнему моему о томъ къ вамъ письму, чтобъ конечно театрумъ готовъ былъ къ пришествію великаго государя въ Лефортовомъ дому».

Только теперь, наконецъ, вопросъ о хоромінѣ былъ разрѣшенъ, и 21 октября дьяки извѣщали Головина, что «въ Лафертовѣ, Государь, палатѣ, гдѣ быть комедіи, театрумъ сдѣланъ, а въ Китаѣ на Красную площадь для строенія хоромины комедійной, лѣсъ возятъ». Черезъ нѣсколько дней они еще подробнѣе писали объ этомъ, и, какъ изъ ихъ словъ видно, работа двигалась впередъ. «А въ Лефортовой большой палатѣ, писали они, около театрума и хоры достраиваютъ. А на красной площади

за двѣ сажени тріумфальныхъ свѣтлицъ, гдѣ впредь комедіямъ быть, хоромину дѣлаютъ же противъ прежняго его размѣру, за умаленіемъ мѣста, съ убавкою длинникомъ на 18, а поперечникомъ на 10 саженяхъ трехъ аршинныхъ, забираютъ по заборному въ столбы и мхомъ мѣшаютъ, чтобъ во время комедіальнаго дѣйства вѣтеръ не приходилъ».

Во что обошлась вся постройка мы не знаемъ, хотя у насъ и есть коекакія свѣдѣнія въ этомъ отношеніи. Такъ, 17 ноября «къ строенію комедійной храмины, которую строятъ на Красной площади, на покупку лѣсныхъ и желѣзныхъ припасовъ къ прежнимъ 300 дано еще 300 рублевъ», а 14 декабря «къ строенію комедійной храмины къ 600 рублямъ дано еще 400 рублей». Поэтому, можно думать, постройка обошлась приблизительно въ 1000 рублей. Кромѣ того, 29 августа въ Архангельскѣ для строющагося театра «по великаго государя указу велѣно» было «купить въ комедію угодныхъ 12-ть паникадилъ мѣдныхъ объ одномъ ярусѣ, свѣчь по 12-ти и по 10-ти, и по 9-ти и по 8-ми», но, т. е. ихъ тамъ не оказалось, а, какъ слышали, они имѣются у Томаса Ѳонкельдермана, который въ свою очередь, купилъ ихъ у прикащика Матвѣева Поппе, то приказано «буде они къ тому комедіальному дѣлу по досмотру комедіантовъ годятся отослать ихъ въ Посольской приказъ». Когда послѣ смерти Ягана Кунста его вдова и нѣкій Бендлеръ замѣнили его, то «комедійная храмина» была уже «совершенна», т. е. готова и, какъ видно изъ доношенія дьяковъ «новой начальной комедіантъ въ той храминѣ на театрумъ 64 картины живописнымъ письмомъ написалъ, а завѣсу на тотъ театръ хочетъ онъ комедіантъ дѣлать новой камчатой лоуданной, а стараго тафтяного завѣса изъ Лафортовскихъ полатъ переносить не хочетъ. А про готовности всего театрума онъ домогается о томъ, дабы изнутри стѣны у чулановъ наружныя выписать и для зимняго бы времени придѣлать къ той комедійной храминѣ двѣ избы трехъ саженныхъ, потому что въ зимнее время комедіантомъ въ платьѣ убираться не гдѣ, и тѣ бы избы построить къ той сторонѣ отъ театрума къ Никольскимъ воротамъ и прорубить бы изъ большой храмины въ тѣ избы двери». Рукою Головина на докладѣ было написано:

«велѣть здѣлать по его прошенію избы; снаружи чуланы выписать аспидомъ легко какимъ цвѣтнымъ, а завѣсы въ чуланы перенести изъ стараго театра».

«Впослѣдствіи нѣкоторыя части храмины расписаны были красной краской; такъ, изъ расходной книги того же приказа за 1704 годъ видно, «что золотописецъ Григорій Ивановъ писалъ комедійные меньшіе свѣтлицы краскою червленною изъ масла и клею, «на что изошло 4 руб. 6 алтынъ». Для сцены употреблялись сукна и завѣсы; такъ, въ 1704 году куплена была особая коробья за 6 алт. въ комедью на поклажу суконъ и завѣсокъ. Кромѣ того, «въ комедійную храмину на всѣ хоры и въ нижніе переходы; и къ музыкантомъ, гдѣ играютъ въ назначенныя мѣста, и въ чуланы въ фонари, кромѣ театра, покупаны свѣчи сальныя маковые и двойные и одинокіе по 150 и по 100 и по 50, что въ которое дѣйство, по продолженію комедій, тѣхъ свѣтъ выйдетъ, а деньги платились изъ комедійныхъ же отъ строенія остаточныхъ и вновь собранныхъ денегъ. Въ томъ же 1704 году 250 свѣчъ сальныхъ изошли въ 5 комедій, стоимостью по 10 алтынъ за каждую сотню». Въ предупрежденіе пожара были приняты особыя мѣры, какъ мы знаемъ, въ видѣ частыхъ большихъ оконъ и кромѣ того на готовѣ были два ушата воды; за эти два ушата на воду для всякаго опасенія заплочено было 3 алтына 2 деньги».

Когда дворъ переѣхалъ въ Петербургъ, общественная жизнь въ Москвѣ сразу заглохла и съ нею заглохъ, конечно, и театръ. Какъ увлеченіе, въ сущности, искусственно привитое, оно нуждалось въ постоянной поддержкѣ и въ покровительствѣ; ясно, поэтому, что съ переѣздомъ двора, комедійная хоромина, какъ и самое комедійное дѣло стали приходить въ упадокъ, Наконецъ, въ 1707 году нѣкій Корчминъ «за именнымъ Великаго Государя указомъ началъ комедійскую храмину разбирать, а нынѣ, перепортя многое, писали дьяки, собираетъ оную по прежнему и намъ до того уже дѣла нѣтъ, а изъ Посольскаго Приказу на тое починку денегъ давать и строить нечѣмъ». Такъ какъ своими средствами онъ, очевидно, починить ее не могъ, то и рѣшилъ снести ее вовсе. И дѣйствительно, «комедію разби-

рать Корчминъ приказалъ», къ чему и приступили 3 іюня, причемъ на заданный ему дьяками вопросъ, онъ отвѣчалъ: «что разобравъ велитъ перевесть на печатный дворъ и на подворье Богоявленскаго монастыря и писалъ о немъ къ сіятельному князю къ г. Александру Даниловичу Меньшикову и чаетъ, что перевезена будетъ на дворъ его», «а уборство, доносили дьяки Головину, изъ тоя комедіи изволила приказать взять Царевна Государыня Наталья Алексѣевна въ Преображенское». 18 числа была уже «комедейная храмина раскрыта и потолки и связи всѣ разобраны». Но въ это время былъ полученъ царскій указъ не ломать ее и никуда съ прежняго мѣста не свозить. Тогда ее «начали паки собирать, изъ той разборки», однако, «многое повредилось а именно скала съ кровли вся изломалась, войлоки, которые были на потолкѣ всѣ изодраны, желѣзныя связи и гвоздья отъ ломки повредились... къ тому надобна скала новая и тесу не малое число... и мы послали говорить, продолжали въ письмѣ дьяки, чтобы приказалъ онъ укрѣпить и укрыть по прежнему, дабы опасности и течи не было; и онъ сказалъ, что припасы надо покупать изъ Посольскаго Приказа; на что отвѣчали, что онъ тое храмину приказалъ разбирать собою, онъ бы и исправилъ, и указъ о ней къ нему присланъ, а мы указу въ разбираніи и паки о строеніи ея не имѣемъ... А уборы всѣ комедійные, платье и перспективы взяты по приказу царевны Наталіи Алексѣевны въ Преображенское» [1]).

Въ концѣ концовъ, видимо, Корчминъ ее собралъ и исправилъ, потому что она просуществовала еще долго. Послѣ большого промежутка времени только въ 1730 году этотъ комедіантскій домъ былъ возобновленъ, на что было употреблено 5.000 р. Случилось же это по поводу коронаціонныхъ торжествъ Импер. Анны Іоанновны, которая, какъ извѣстно, со всѣмъ Дворомъ прибыла для того въ Москву. Польскій король прислалъ по этому случаю цѣлую труппу актеровъ; по Выс. указу «прибывшіе изъ Европейскихъ государствъ комедіанты» были помѣщены «въ Слободскомъ дворцѣ».

---

[1]) Барсовъ. Новыя розысканія о перв. періодѣ рус. театра, стр. 17. Есиповъ. Сборникъ выписокъ изъ арх. бум. о Петрѣ В. II, стр. 311.

Есть документъ, по которому извѣстно, что 1 января 1731 г. на отопленіе покоевъ, занятыхъ комедіантами, было отправлено отъ Гл. Дворцовой канцеляріи 50 саж. дровъ [1]).

Что же касается представленій, то ихъ рѣшено было давать въ имѣвшемся въ то время единственномъ театральномъ зданіи, для чего, впрочемъ, оказалось необходимымъ его ремонтировать. Начавшись въ 1730 г. представленія продолжались и въ слѣдующемъ 1731 г., причемъ въ этомъ году на устройство театра было употреблено 1.000 р. «Въ январѣ 1732 г. Дворъ уѣхалъ въ Петербургъ, но на строеніе Комедіантскаго Дома все-таки было отпущено 2.000 р.» [2]).

Вотъ что было сдѣлано на эту сумму: «оный домъ накрытъ, внутри того дому мосты не помощены кромѣ мосту что имянуется театръ, и тесомъ во всехъ покояхъ потолки подбиты, внутри жъ по обѣ стороны галдареи для всходу рундуки и семь лѣстницъ зделано и болясы поставлены» и т. д.; «въ оконную раму вставлено 24 стекла», «въ 41 окно зделаны рамы въ которые вставлено по 40 стеколъ». Въ доношеніи на имя оберъ гофъмейстера С. А. Салтыкова отъ 11 января 1733 г., гдѣ все это подробно излагалось, испрашивалось въ то же время, будетъ ли повелѣно «по показанному реестру додѣлывать и матеріалы заготавливать» [3]).

Работы всѣ велись плотничнымъ подмастерьемъ Яганомъ Эрихомъ подъ наблюденіемъ оберъ-архитектора де-Растрелли [4]).

По свѣдѣніямъ Забѣлина мы узнаемъ, что въ отвѣтъ, очевидно, на представленный реестръ, 27 марта 1733 г. послѣдовало повелѣніе «комедіанскій домъ больше не строить» [5]). Тѣмъ не менѣе, комедіанской домъ продолжаетъ, не бывъ вполнѣ отремонтированнымъ, существовать и далѣе въ 1734 и 5 г. г. Такъ, 6 авг. 1734 г. было указано изъять его изъ смо-

---

[1]) Арх. Мин. И. Дв. оп. 36—1629 д. 7 стр. 29.

[2]) Забѣлинъ. Опыты изуч. рус. древн. и истор., Т. 2 стр. 444—445.

[3]) А. М. И. Дв. Моск. Отд. оп. 7 № 12.

[4]) Ibidem.

[5]) Ibidem.

трѣнія комиссара Вараксина. Въ началѣ же 1735 г. былъ возбужденъ вопросъ о томъ, подъ какимъ вѣдомствомъ слѣдуетъ быть этому дому, такъ какъ дворцовое считало его себѣ не подлежащимъ; имѣлось въ виду отдать его въ вѣдѣніе Сената, который отпускалъ было деньги на его ремонтъ, но въ концѣ концовъ онъ остался въ вѣдѣніи Интендантской конторы на рукахъ подключника Дмитрія Буракова. Послѣдній, принимая его въ свое смотрѣніе 7 февраля 1735 г. составилъ опись комедіанскому дому что построенъ близъ Никольскихъ воротъ на Красной площади, а на коликихъ саженяхъ домъ въ длину и въ ширину и что въ немъ какихъ лѣсныхъ и другихъ разныхъ оставшихъ за расходъ матеріаловъ имѣетца писано ниже сего порознь.

«Оной домъ длиннику тридцать одна сажень

Поперечнику

Впередней стенѣ отъ Казанскіе Б—цы тринадцать саженъ

Взадней стенѣ что отъ сланскихъ воротъ шеснадцать саженъ два аршина съ четвертью и д. т.

въ серединѣ збоковъ для всходу зделано по одной леснице» галлерея на 13 столбахъ, 41 окно всего, «по обѣимъ сторонамъ вверхъ для всходу две круглые лесницы», 8 слуховыхъ окошекъ, «да при той комедіи караульная изба» [1]).

До насъ не дошло болѣе позднихъ свѣдѣній объ этомъ комедіанскомъ домѣ и въ 1742 г., когда для коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны строили новый оперный домъ, видимо, его уже не существовало.

Прежде чѣмъ перейти къ театральнымъ зданіямъ послѣдующихъ годовъ замѣтимъ еще, что при Петрѣ же Великомъ существовали театральныя помѣщенія въ зданіяхъ Московскаго Гофшпиталя доктора Бидлоо, въ Духовной Академіи, въ Измайловѣ у царицы Просковьи и въ Сухаревой башнѣ въ Навигацкой школѣ. По свидѣтельству камеръ-юнкера Берхгольца [2]) 4 января 1723 г. въ Гофшпиталѣ былъ спектакль, на которомъ присутствовалъ и

[1]) Ар. Мин. Имп. Дв. М. О. оп. 7 № 12.

[2]) Дневникъ камеръ-юнкера ч. 2.

Берхгольцъ. «Когда мы пріѣхали въ домъ, гдѣ назначался спектакль, пишетъ онъ, насъ провели въ какую то конуру, не просторнѣе и не лучше балагана маріонетокъ въ Германіи» [1]). Театръ этотъ просуществовалъ очень долго и 20 лѣтъ спустя академикъ Штелинъ присутствовалъ тамъ же на представленіи комедіи о Баязетѣ и Тамерланѣ [2]). Объ Измайловскомъ театрѣ намъ сообщаетъ кое-какія очень скудныя свѣдѣнія тотъ же Берхгольцъ [3]). Отъ него мы узнаемъ, что подъ театръ была отведена одна изъ залъ дворца, «что тамошній театръ былъ устроенъ весьма недурно», что «занавѣсъ безпрерывно опускался и зрители оставались въ совершенныхъ потемкахъ» при этомъ, и что во время представленія нѣкоторые сидѣли, иные же стояли.

Итакъ, свѣдѣніями 1735 г. у насъ заканчиваются какія бы то ни было извѣстія о комедіанскомъ домѣ, выстроенномъ при Петрѣ I на Красной площади. Какъ мы уже говорили, въ 1742 г., очевидно, онъ уже не существовалъ, т. к. въ этомъ году былъ выстроенъ по поводу коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны на берегу Яузы около Головинскаго дворца новый оперный домъ. На постройку его было выдано 10.000 р. и, такъ какъ у насъ нѣтъ свѣдѣній, чтобы затѣмъ отпускалось что нибудь еще, мы считаемъ эту цифру—цифрой стоимости опернаго дома [4]). Ассигнованіе этой суммы въ 1742 г. нисколько не помѣшало, однако, тому, чтобы подрядчики получили слѣдуемыя имъ деньги сполна только въ 1750 г. 29 ноября и то послѣ многократныхъ напоминаній и просьбъ [5]).

1 февраля 1742 г. генералъ фельдцейхмейстеръ принцъ Людвигъ Гессенгомбургскій писалъ впервые о предстоящемъ сооруженіи къ Салтыкову [6]). Вслѣдъ за этимъ въ Москву были отправлены оберъ архитекторъ графъ

---

[1]) И. Забѣлинъ Др. и Ист. 437.

[2]) См. Нѣм. изд. ч. I стр. 398; Морозовъ «Рус. театръ при Петрѣ Вел.» Е. И. Т. 1893—1894. Прил. I стр. 70.

[3]) Дневникъ ч. 2 стр. 316—318.

[4]) Гос. Арх. XIX 182, 2.

[5]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 116.

[6]) А. М. И. Д. М. О. оп. 6 д. 926.

де-Растрелли, живописнаго дѣла мастеръ Героламъ Бонъ (Girolamo Bon) машинистъ Карлъ Джибелли (Carlo Gibelli) и плотничный мастеръ Іоганъ Эрихъ. Изъ дѣла о постройкѣ опернаго дома [1]) видно, что у театра былъ каменный фундаментъ, что ежедневно работали 415—533 рабочихъ; изъ нихъ было 58—104 чел. каменьщиковъ, 53 чел. столяровъ и 15 обойщиковъ. Самый театръ, по свидѣтельству Болотова, былъ деревянный [2]). Къ сожалѣнію планъ этого театра не сохранился и, какъ оказывается, 5 декабря 1744 г. въ Гофъ-Интендантской конторѣ спросили о немъ Эрика, но послѣдній отвѣтилъ, что «плана де по которому строенъ оперный домъ у него не имѣется, а взялъ де съ собою въ Санктъ Петербургъ оберъ-архитекторъ графъ Растрелли для строенія тамъ такимъ же образомъ опернаго дома».. Зная, что 1743 г., дѣйствительно, при Новомъ Зимнемъ домѣ былъ выстроенъ театръ, мы можемъ полагать, что онъ строился по плану, близкому къ настоящему, а съ нимъ мы знакомы [3]). Что же касается нѣкоторыхъ мелкихъ деталей постройки и внутренняго его вида, то мы очень отрывочно знакомимся съ ними изъ описей театра, сохранившихся въ послѣдующіе годы при передачѣ его изъ смотрѣнія одного лица въ смотрѣніе другого. У опернаго дома имѣлись: подъѣздъ Ея Имп. Величества, средній подъѣздъ и подъѣздъ Ихъ Имп. Высочествъ, ложи средняя и крайняя Ея Имп. Вел. и ложа крайняя Ихъ Имп. Выс., въ ложахъ были изразцовыя печи [4]). При этомъ ложа Ея Имп. Вел. была со сцены направо и въ ней на стѣнахъ были штофныя малиновыя обои съ золотымъ позументомъ. Ярусовъ или «апартаментовъ» было, видимо, три, причемъ 20 января 1750 г. Государыней было указано слѣдующее: «Кромѣ двухъ крайнихъ къ театру самой Государыни и Ихъ Имп. Высочествъ ложъ, а также средней и ближайшей къ царской, всѣ прочія для большей вмѣстительности передѣлать въ мѣста, замѣнивъ скамейками какъ въ

[1]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 89.

[2]) Записки т. II стр. 391.

[3]) В. Гернгроссъ. «Театр. зданія въ С.-Петербургѣ въ XVIII ст.», Стар. Годы 1910 мартъ.

[4]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 460.

СПБургѣ; на случай пожара изъ 2 и 3 ярусовъ сдѣлать лѣстницы; въ виду шума, обить полы войлоками тоже какъ въ СПБургѣ». Поручено это было машинисту Карлу Джибелли.

Нужно, однако, думать, что это не было приведено въ исполненіе или же было вновь передѣлано по старому, т. к. въ 1752 г., когда оперный домъ отъ капитана Левашева переходилъ въ смотрѣніе поручика Данилы Озерова, въ составленной описи значилось, что въ нижнемъ апартаментѣ было 14 ложъ, а въ среднемъ 17, причемъ въ каждой изъ нихъ стояло по двѣ лавки, обитыхъ краснымъ толстымъ сукномъ и узкой желтой тесьмой [1]). При театрѣ была водоотливная машина. Ремонтировали оперный домъ въ 1751 г., причемъ доношеніе сдѣлать послѣ осмотра было поручено архитектору Евлашеву, плотничному мастеру Эрику и каменнаго дѣла мастеру Андрею Кюнелю. Доношеніе было подано 1 апрѣля и ремонтъ былъ завершенъ къ ноябрю того же года [2]). Изъ интересныхъ подробностей по ремонту опернаго дома въ дальнѣйшіе годы мы знаемъ слѣдующее. Въ 1753 г. Высочайше было указано въ Моск. Гофъ-Интендантскую контору у опернаго дому для «пріѣзжающихъ къ тому оперному дому во время комедіанскихъ и другихъ дѣйствіевъ съ господами господскихъ людей сдѣлать двѣ избы съ сѣнями и съ печами въ которыхъ бы избахъ тѣ господскіе люди обогрѣваться могли» и поставить туда 5 дюжинъ стульевъ. На основаніи донесенія въ іюнѣ мѣсяцѣ видно, что это было исполнено и избы были построены въ 60 саж. отъ театра по направленію къ «рву» [3]). Далѣе, 29 октября 1762 г. Высочайше было указано: «въ придворномъ оперномъ домѣ который близъ Головнинскаго дворца для убиранія оперистамъ и танцовщикамъ каморъ весьма мало, того ради оная Гофъ-Интендантская контора имѣетъ въ самомъ скоромъ времени купить струба четыре и ко оному оперному дому придѣлать для того убиранія въ пристойномъ мѣстѣ каморы какъ возможно наискорѣе, и снаружи

---

[1]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 177.
[2]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 141.
[3]) А. И. Д. М. О. оп. 7 № 191.

оные обить досками чтобъ худаго виду не было и совсѣмъ оные исправить, чтобъ для убиранія вышеписанныхъ во во время театральныхъ дѣйствій остановки быть не могло и при томъ чтобы оные были теплые, ибо въ холодныхъ убираться невозможно» [1]).

Оперный домъ былъ открытъ по случаю коронаціи Императрицы Елисаветы Петровны оперою «Милость царя Тита» — «La clemenza di Tito», прологомъ Штелина «La Russia afflita e riconsolata» и двумя балетами: «Золотое яблоко на пирѣ боговъ и судъ Парисовъ» и «Радость народа о явленіи Астреи на россійскомъ горизонтѣ и о возстановленіи золотого времени». Представленія въ немъ давались затѣмъ главнымъ образомъ только во время пребыванія Двора въ Москвѣ, какъ напримѣръ, въ 1753, 1762 и др. гг., а одно время въ немъ играла труппа полковника Титова, актеры котораго даже жили въ зданіи Головинского дворца [2]).

По этому поводу Салтыковъ въ 1766 г. высказывалъ слѣдующія соображенія: «Ежели Высочайше прибытіе будетъ въ Москву то слѣдовательно Придворный (т. е. при Головинскомъ дворцѣ) театръ будетъ занятъ. А другого теперь нѣтъ». «Итакъ, не соблаговолено ли будетъ построить на Моховой противъ Главной аптеки каменной театръ, которой служить можетъ и придворнымъ во время Высочайшаго пребыванія въ Кремлѣ сверхъ же онаго и украшеніемъ онаго знатнаго мѣста: а оной по примѣрной цѣнѣ будетъ стоить до 20.000 руб. Сумму на строеніе, если апробованъ будетъ, можно заимствовать изъ воспитательнаго дому, уплачивая въ десять лѣтъ, или какъ Высоч. конфирмуется. И не по недостатку заводившагося театра въ деньгахъ, дому гдѣ жить принадлежащимъ театру людямъ нѣтъ, изъ чего великая неудобность, то не благоволено ль будетъ пожаловать на нѣкоторое время бывшій Корѳовъ домъ изъ починки а оной состоитъ подъ вѣдомствомъ Гофъ-Интендантской конторы или домъ гдѣ была Банковая

---

[1]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 342.

[2]) Лонгиновъ. Посл. годы жизни Сум., Р. А. 1871. 1661—1662.

контора, также изъ починки, а оной состоитъ подъ вѣдомствомъ сената» [1]). Смѣта была составлена слѣдующая:

«По примѣрному исчисленію (которое полагается, поелику осенью и весною когда разъѣзжается дворянство по деревнямъ и за грязью сборъ знатно умаляться имѣетъ, не по нынѣшнимъ въ лучшее зимнее время нѣсколькимъ спектаклямъ, но съ небольшимъ уменьшеніемъ, то есть, противъ сего шестою долею) собраться можетъ за входъ въ театръ до—15.000 р., изъ оныхъ воспитательному дому ¼—3.750 р., затѣмъ останется—11.250 р. изъ онаго расходу: на жалованье принадлежащимъ театру всѣмъ въ годъ 6.478 р. На ремонтъ машинъ и машинисту—1.000 р., на ремонтъ гардероба—1.000 р., за огонь, музыку и порцію караулу въ годъ всего—3.790, 80, за квартиру, дрова и свѣчи—680 р., линія и лошади въ годъ—222 р. Всего въ расходъ 13.170 р. 80 к. [2]).

Вопросъ объ этой постройкѣ былъ, видимо, отклоненъ. Титову былъ предоставленъ Головинскій оперный домъ и 13 марта 1766 г. Салтыковъ писалъ Государынѣ, что онъ отдалъ Титову «остальные двѣсти пятьдесятъ пять рублей отъ тысячи пятисотъ рублевъ, которыя мною взяты были изъ Главной Соляной Конторы на починку театра и на исправленіе театральныхъ машинъ» въ этомъ Головинскомъ оперномъ домѣ. Послѣ того, однако, пришлось снова ремонтировать Головинскій оперный домъ; такъ, 15 апрѣля того же года Салтыковъ писалъ Государынѣ:

«При семъ осмѣливаюсь еще донесть всеподданнѣйше В. И. В., что по приказанію моему оперный домъ вторично осматриванъ, и въ главномъ строеніи найденъ надежнымъ, кромѣ кровли, которая весьма ветха, а отъ того и прочему строенію, при случающихся дождяхъ изъ безпрестанной течи великой вредъ происходитъ. На починку оной кровли по поданной мнѣ изъ присутствующаго въ Гофъ—Индентанской конторѣ полковника Татаринова за рукою столярнаго дѣла мастера смѣтѣ надлежитъ употребить тысячу шетьсотъ три рубли пятнадцать копеекъ.

---

[1]) Г. А. XVII 325.
[2]) Ibidem.

Я всеподданнѣйше о семъ представя, осмѣливаюсь испросить, не соизволитъ ли В. И. В. повелѣть ту крышу починкою исправить, и меня на сіе всемилостивѣйшимъ снабдить повелѣніемъ».

Объ оперномъ домѣ при Головинскомъ дворцѣ мы знаемъ еще, что въ 1767 г. Елагинъ по Высочайшему повелѣнію передѣлывалъ его и 10 іюля просилъ выдать ему израсходованные имъ 4.848 рублей 32 к. [1]). Послѣ этого ремонта оперный домъ долго былъ въ запустѣніи и въ виду переѣзда Двора въ Москву былъ осматриванъ архитекторомъ Иваномъ Чичаговымъ по приказанію того же Елагина только 3 апрѣля 1775 г. Онъ рапортовалъ слѣдующее: «По приказанію Вашего Высокопревосходительства велѣно намъ осмотрѣть театръ, называемый Головинской, которой нами осматриванъ, и по осмотру оказалось. 1-е. Въ театрѣ на обѣихъ сторонахъ у ложъ, а особливо по лѣвой сторонѣ, стойки выгнулись изъ своего перпендикуляра. И какъ видно, что лицевые стѣны осѣли, и тягостью потолка ихъ нажало, а какое укрѣпленіе положено, того усмотрѣть не можно, по тому что стѣны изнутри обиты холстомъ, полы, у лѣстницъ ступени и площадки усланы войлоками. 2-е. Въ залѣ лицевая сторона въ углахъ нѣсколько отошла, да и простѣнокъ продольной въ ономъ же залѣ выпучило. А лицевыя стѣны съ вонной стороны и углы усмотрѣть не удобно, потому что все закрашено. 3-е. Кровля въ нѣкоторыхъ мѣстахъ течетъ. 4-е. Подъ театромъ стоекъ со укрѣпленіемъ недостаетъ, полъ надлежитъ перебрать и сдѣлать подъ ватерпасъ поперегъ театра» [2]).

Надо думать, что ремонтъ былъ произведенъ и на этотъ разъ, но, видимо, уже и въ послѣдній. Театральныя представленія въ немъ прекратились въ 1776 г. съ отъѣздомъ изъ Москвы Двора и «придворной театральной команды». Какъ оказывается, Московскій Воспитательный Домъ заведшій было у себя театръ, сталъ просить себѣ это старое деревянное зданіе и оно ему было дано окончательно въ 1783 г. Такъ, 2 ноября И. И. Бецкой писалъ командиру Моск. дворцовъ и садовъ о томъ, что

[1]) А. М. И. Д. М. О. оп. 451 № 2710.
[2]) Гос. Арх, XVII 328.

Е. И. В. отдала «театръ со всѣмъ, что къ тому принадлежитъ» въ Моск. Восп. Домъ и просилъ его сдать Восп. Дому, что вслѣдъ за симъ и было сдѣлано. Когда и какъ онъ былъ снесенъ или уничтоженъ мы не знаемъ [1].

Итакъ, первымъ придворнымъ театромъ въ Москвѣ было помѣщеніе надъ аптекою въ Кремлѣ, но существовало—при Алексѣѣ Михаиловичѣ—очень недолго. За нимъ слѣдуетъ комедіанскій домъ на Красной площади, просуществовавшій съ 1702 г. до 1735 и, возможно, далѣе. Головинскій оперный домъ былъ его преемникомъ, былъ выстроенъ Растрелли въ 1742 г. и въ 1783 г. перешелъ въ руки Восп. Дома. Кромѣ этихъ театральныхъ зданій въ Москвѣ не было болѣе придворныхъ театровъ, если не считать дворцового комнатнаго, который былъ выстроенъ по примѣру петербургскихъ зимнихъ каменнаго и деревяннаго въ Головинскомъ дворцѣ. Высочайшій указъ объ этомъ состоялся 5 декабря 1762 г.; машинисту Фридриху Гильфердингу и плотничному мастеру Эриху было велѣно «наискорѣе» «въ головинскомъ летнемъ дворце зделать малой театръ» [2]. Исполнено это было, видимо, очень скоро и 11 декабря Гильфердингъ доносилъ, что̀ изъ матеріаловъ нужно ему для театра, сдѣланнаго въ одной изъ залъ [3]. Этимъ и ограничиваются наши свѣдѣнія о комнатномъ театрѣ, но нужно думать, что онъ дѣйствовалъ лишь изрѣдка, служа, вѣроятно, только придворнымъ любительскимъ спектаклямъ. Теперь перейдемъ къ общественнымъ театральнымъ зданіямъ.

Первымъ изъ нихъ былъ театръ, построенный въ 1742 г. въ Новой Басманной, влѣво отъ Красныхъ воротъ, противъ Куракинской богадѣльни съ разрѣшенія Императрицы «Нѣмецкой труппы комедіантомъ Зигмунтомъ съ женою его Елисаветою» [4]. Какъ оказывается, онъ сгорѣлъ 26 декабря 1753 г. Въ виду этого, 27 декабря того же года послѣдовалъ Выс. указъ на имя Генералъ-Полицеймейстера А. Татищева. Онъ гласилъ: «здѣланную

---

[1]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 460.
[2]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 342.
[3]) А. М. И. Д. М. О. оп. 7 № 343.
[4]) Моск. старина. Рус. Арх. 1878. I. стр. 477.

у Красныхъ воротъ отъ нѣмецкихъ комедіантовъ деревянную комедію въ которой сего декабря 26 дня учинился пожаръ послѣ нынѣшнихъ праздниковъ сломать, а велѣть построить въ другомъ мѣсте, понеже на томъ месте быть ей непристойно и отъ пожарнаго случая опасно, а между тѣмъ въ нынешніе праздничные дни комедію производить въ немъ позволить» [1]). Но на какомъ мѣстѣ затѣмъ былъ выстроенъ театръ и былъ ли онъ выстроенъ вообще—неизвѣстно.

Однако исторія русскаго общественнаго театра въ Москвѣ слагалась въ стѣнахъ Московскаго университета и, поэтому, къ этому послѣднему мы и перейдемъ сейчасъ. Правда, частная иниціатива бывшихъ семинаристовъ, торговыхъ людей и комедіантовъ, проявлявшаяся подчасъ въ Москвѣ и до основанія Московскаго университета, въ разныя времена и въ разныхъ мѣстахъ города и заводила тетральныя представленья, но они меркли такъ же быстро, какъ загорались и носили чисто эпизодическій характеръ, хотя и свидѣтельствовали о томъ, что вкусъ и потребность къ сценическимъ зрѣлищамъ были близки Москвичамъ.

Но вотъ театръ создался и въ стѣнахъ Университета. Профессоръ Страховъ [2]) говоритъ, что при этомъ «театральная сцена и партеръ устраивались въ парадныхъ большихъ сѣняхъ главнаго Университетскаго зданія, и оставались тамъ до первой недѣли великаго поста; кулисы, декораціи, занавѣсъ, всякія другія принадлежности сцены, даже весь необходимый тутъ лѣсъ и доски, все это разбиралось и складывалось на сбереженіе въ сарай до слѣдующаго года». Въ этомъ театрѣ представленія давались до 1761 г., а затѣмъ начались только съ 1777 г., нося уже чисто домашній школьный характеръ.

Одновременно съ этимъ театромъ въ Москвѣ существовалъ театръ Локателли. «28 апрѣля 1758 года изъ Правительствующаго Сената въ Главную Полицеймейстерскую Канцелярію былъ присланъ указъ, въ которомъ сообщалось, что 27 апрѣля «Ея Имп. Вел. Всемилостивѣйше изволила

---

[1]) Сенатск. Арх. XLVII—17.

[2]) «Кратк. истор. Акад. гимназіи при И. М. Ун.» 1855 г.

указать: находящемуся при Дворѣ Е. И. В. Итальянской Комической Оперы содержателю Локателлю дозволить имѣть въ Москвѣ Оперный домъ изъ его кошту для представленія смотрителямъ комическихъ его сочиненій Оперъ и для построенія того Опернаго дому отвесть ему пристойное мѣсто и при томъ для свободнаго ему того дому содержанія и представленія въ ономъ Комическихъ оперъ дать ему привиллегію».

Сенатской въ Москвѣ Конторѣ вмѣстѣ съ тѣмъ сообщалось, чтобъ въ скорѣйшемъ времени удовольствовать Локателли отводомъ мѣста для театра и въ томъ чинить ему надлежащее вспоможеніе.

29 апрѣля Московской Полицеймейстерской Канцеляріи предписывалось учинить немедленно въ самой скорости исполненіе во всемъ въ силѣ объявленнаго Выс. Указа, и что учинено будетъ, немедленно рапортовать.

Мѣсто было отведено въ 9 Командѣ за Красными воротами за Землянымъ городомъ близъ Артиллерійскаго Полевого двора, на мѣстѣ котораго теперь вокзалъ Николаевской желѣзной дороги, у Краснаго пруда, но гдѣ именно, пока, за неимѣніемъ плановъ, сказать трудно.

Локателли спѣшилъ и въ маѣ уже началъ строиться, заключивъ съ московскимъ купцомъ Носовымъ контрактъ на эту постройку.

Между тѣмъ, Управленіе Полевого Двора, увидѣвъ возлѣ себя сооружаемое обширное деревянное зданіе, возбудило по этому предмету переписку, находя, что «то мѣсто Полиціею отведено не въ дальности Артиллерійскаго Полевого Двора, а понеже на ономъ дворѣ артиллерія и ея принадлежностей содержится не малое число, иногда же случаются и огнестрѣльныя вещи, и егда тотъ домъ построенъ будетъ, то отъ огня крайняя опасность состоять имѣетъ», а потому требовало, «дабы за видимою къ Полевому Двору отъ пожарнаго случая, отъ чего Боже сохрани, опасностію строеніе показаннаго Опернаго дому на отведенномъ мѣстѣ, запретить, а отвесть въ другомъ безопасномъ мѣстѣ, чрезъ чтобъ миновать опасность, а въ Москвѣ и кромѣ вышеписаннаго имѣется, какъ за Стрѣтинскими воротами, за Землянымъ городомъ, близъ Ямской Переславской и прочихъ порозныхъ мѣстъ довольное число».

Главная Полицеймейстерская Канцелярія, получивъ 14 іюня изъ Канцеляріи Главной Артиллеріи и Фортификаціи сіи «резоны» приняла ихъ во вниманіе и 16 іюня предписала Моск. Полиціи отвесть другое порозное мѣсто близъ Ямской Переяславской или въ другомъ гдѣ способномъ мѣстѣ. Но было уже поздно. Строеніе Локателли росло не по днямъ, а по часамъ и должно было въ полной готовности выстроиться не позже Сентября того года.

Локателли въ Петербургѣ тоже не дремалъ, да и дѣло для него было явно несправедливое и очень убыточное. Іюля 7 Главная Полиц. Канцелярія получила отъ Генералъ-Адъютанта Генералъ-Фельдмаршала А. Б. Бутурлина сообщеніе, что «Е. И. В. извѣстно учинилось, что данное въ Москвѣ отъ Полицеймейстерской Канцеляріи Комедіанту Локателли подъ строеніе Опернаго дому мѣсто, на которомъ онъ и строиться уже началъ, она, Полиція, обратно отбираетъ, черезъ что ему немалый убытокъ слѣдуетъ, того ради Всемилостивѣйше указать соизволила оного мѣста у него Локателя не отнимать, а то и зачатое достраивать ему дозволить».

Контрактъ на постройку, какъ упомянуто, былъ заключенъ еще въ маѣ мѣсяцѣ. Содержаніе этого контракта, знакомящее вообще съ устройствомъ зданія, заслуживаетъ вниманія и потому мы приводимъ его съ нѣкоторыми сокращеніями.

«1758 году маія дня Московской 2 гильдіи купецъ Алексѣй Ануфріевъ сынъ Носовъ договорился я съ г-мъ директоромъ Комической оперы Локателемъ въ томъ, что сдѣлать мнѣ на показанномъ мѣстѣ оперной домъ, а именно: 1) оной оперной домъ сдѣлать изъ еловаго лѣсу брусчатой, длиною на 32-хъ саж., въ ширину на 15 саж., вышиною отъ стульевъ 13 арш.; 2) подъ оной домъ, какъ подъ стѣны, такъ и подъ переводы поставить стулья сосновыя, обозженыя, до материка, сколько подъ все строеніе потребно будетъ; стѣны мшить мохомъ; нарубя оныя стѣны, поставить ко всѣмъ стѣнамъ столбы и укрѣпить оныя стѣны желѣзными болтами, дабы выпучить не могло; 3) потолокъ сдѣлать, какъ надъ театромъ, такъ и надъ всѣмъ домомъ подборчетой и подшить тесомъ, и верхъ пото-

локу сдѣлать шпренгели и въ стропила вязку, дабы можно потолокъ весь укрѣпить желѣзомъ; 4) стропилы сдѣлать подъ крышку брусчатыя и вязкою такою, какъ показано будетъ, дабы ко онымъ потолокъ можно было привязать, и покрыть по тѣмъ стропиломъ въ два теса и тотъ тесъ дорожить и подъ спаи класть драньструженку; и въ крышкѣ сдѣлать слуховыя окны, сколько показано будетъ; 5) внутри оперного дому сдѣлать полы и для театра полъ сдѣлать выше, какъ показано будетъ, гладкія, и лѣсъ употреблять доброй; въ партерахъ сдѣлать скамьи; 6) сдѣлать въ два апартамента ложи съ раздѣленіемъ, въ каждую дабы ходъ особый былъ и въ нихъ сдѣлать скамьи; 7) въ верхнемъ апартаментѣ ложъ не дѣлать, а поставить галлерею и сдѣлать скамьи; 8) оконъ сдѣлать сколько показано будетъ и величиною по показанію, и воставить въ нихъ окончины съ стеклами; 9) и все то строеніе дѣлать и укрѣплять желѣзомъ и вязку стропильную сдѣлать и все укрѣпленіе внутреннее, какъ то пристойнея будетъ оперному дому, по показанію архитекторскому и ево г. Лакотеля; а на укрѣпленіе желѣзо употреблять Сибирское мяхгкое; 10) печей сдѣлать числомъ 4 кирпичныя; снаружи оного оперного дому и подъ партерами провести каналы, по которымъ будетъ проходить дымъ съ поворотами, и въ партеръ и на театръ вывести душники, и на трубахъ сдѣлать шартики изъ листовова желѣза съ флигорями, дабы могли поворачиватца и защиту дѣлать отъ вѣтру въ ходѣ дыму.

Внутри оного дому сдѣлать 1 печь кирпичную. А до краски и до письма, какъ внутри, такъ и снаружи, мнѣ Носову дѣла нѣтъ. Выходовъ изъ оного дому оперного сдѣлать, сколько показано будетъ, такожъ и лѣстницъ въ такомъ расположеніи, дабы одинъ входъ другому не препятствовалъ. Снаружи оного оперного дому сдѣлать два подъѣзда. При ономъ же оперномъ домѣ сдѣлать въ отдѣлени въ пристройномъ мѣстѣ комнаты для житья ему Лакотелю, а имянно 4 комнаты, 5-ю залу и при нихъ кухню и пристойное число сѣней и протчія надобности, длиною на 5-ти, поперекъ на 3-хъ саж.; полы и потолоки дѣлать дощатыя и 2 печи сдѣлать изращатыя, и окончины со стеклами; крышку въ 2 теса съ подкладыва-

ніемъ подъ спои драни. И все то строеніе, какъ оперной домъ, такъ и ево г. Лакотеля, сдѣлать мнѣ Носову изъ своихъ матеріаловъ по показанію архитекторскому и ево г. Лакотеля, къ будущему сего жъ году въ Сентябрѣ мѣсяцѣ. А рядился я Носовъ за оное строеніе взять по договору съ него г. Лакотеля денегъ 7500 руб., а напередъ взять мнѣ Носову въ задатокъ 1000 руб., а впредь брать мнѣ деньги, смотря по работѣ безостановочно».

Какъ всегда бываетъ, постройка противъ условленной смѣты потребовала нѣкоторыхъ измѣненій и потому превысила опредѣленную въ контрактѣ сумму. Дабы вѣрнѣе узнать цѣну прибавочныхъ работъ сверхъ контракта, Локателли обратился къ начальнику Москвы князю Н. Ю. Трубецкому съ просьбою о приказаніи кому надлежитъ осмотрѣть и оцѣнить вновь выстроенное зданіе, что и было поручено архитектору князю Ухтомскому 29 декабря 1758 г.

Оказалось, что «сверхъ контракта тотъ домъ построенъ длиною вмѣсто 32 на 35 саженяхъ, шириною вмѣсто 15 на 12 саж., высотою вмѣсто 13 арш. на 18½ аршинъ, за которое излишнее строеніе матеріалами и работою по истинной смѣтѣ слѣдуетъ заплатить 1849 р. 75 коп. Прибавка высоты на 5½ аршинъ произведена, какъ можно полагать, для устройства третьяго апартамента ложъ.

Въ январѣ 1759 года все уже было готово къ открытію театра и 19 января во вторникъ въ «Моск. Вѣд.» Локателли увѣдомлялъ публику, что начнетъ свои представленія на будущей недѣлѣ, то есть послѣ 24 числа.

Открытіе Опернаго Публичнаго Театра Локателли послѣдовало 29 января 1759 года [1]).

Въ этомъ оперномъ домѣ 21 января 1761 г. имѣлъ мѣсто слѣдующій курьезный и въ то же время возмутительный случай, о которомъ полицейскій чиновникъ, опредѣленный къ смотрѣнію въ Оперномъ Домѣ, поручикъ Чертковъ доносилъ слѣдующее:

---

[1]) И. Забѣлинъ. Изъ хрон. обществ. жизни въ Москвѣ въ XVIII ст., «Сб. Л. Р. Слов.» 1891.

«Сего 1761 года Генваря 21 дня въ томъ Оперномъ домѣ во время театральнаго представленія произошелъ отъ господскихъ людей шумъ и и кидали въ окна щепками и мерзляками и перебили въ двухъ окошкахъ стеклы, а поймать оныхъ за темнотою было невозможно, потому что кидали издали, изъ за каретъ... Да того жъ Генваря 24 дня въ томъ же Оперномъ домѣ отъ господскихъ людей произшелъ азартъ, кидали въ окна каменьями и полѣнами и перебили почти всѣ окошки, а кидали стоя за каретами, издали и для того виноватыхъ поймать было не возможно, чего ради и для прекращенія оного озарта посланъ былъ команды опредѣленнаго къ Оперному дому Навагинскаго полку поручика Карла Ив. Муѳеля солдатъ, которому велѣно надѣть шубу подъ образомъ господскаго человѣка и велѣно присматривать, кто мечетъ. И когда тотъ солдатъ, вышедъ, сталъ говорить, чтобъ перестали кидати, тогда Сильвестра Васильева сына Муромцева кучеръ ударилъ онаго солдата въ щоку и сказалъ, что ему до того нужды, и называлъ его мошенникомъ, чего ради взятъ подъ караулъ, а взятъ не у своей кареты, а гораздо далеко отъ оной, и ночью изъ подъ караула бѣжалъ» [1]).

Изъ слѣдствія по этому поводу выяснилось, что всему виной недостаточный присмотръ полиціи, вслѣдствіе чего и было постановлено ставить у Опернаго дома пикеты, которые должны были наблюдать за холопьями и озорниковъ брать подъ караулъ.

«При входѣ въ Оперномъ домѣ былъ выставленъ публичный указъ съ изъясненіемъ, какія наказанія и за какія дерзости по указамъ чинить велѣно. Любопытно, что господинъ Муромцевъ, кучеръ котораго одинъ изъ всѣхъ за свою продерзость попалъ подъ караулъ, жительство имѣлъ въ собственномъ домѣ за Калужскими воротами на Шаболовкѣ, въ проходѣ Св. Троицы. Вотъ откуда, изъ конца въ конецъ Москвы ѣзжали въ театръ къ Красному пруду» [2]).

Какъ извѣстно, Локателли вскорѣ раззорился и спектакли въ его

---

[1]) Ibidem.
[2]) Ibidem.

театрѣ прекратились. Но что стало съ его опернымъ домомъ, совершенно неизвѣстно. Мы знаемъ только, что когда въ 1769 г. привиллегію на содержаніе публичнаго театра въ Москвѣ получили Бельмонти и Чинти, они просили наряду съ прочимъ «уступить имъ зданіе, гдѣ давалъ спектакли Локателли», на что 18 іюня 1769 г. Императрица отвѣтила, что «Локателліевъ домъ, какъ непринадлежащій казнѣ, отданъ антрепренерамъ быть не можетъ» [1]). Позднѣе Локателліевскій Оперный домъ уже не упоминался, хотя, очевидно, и продолжалъ существовать. Мы склонны думать, что извѣстный рисунокъ Мартынова, предлагаемый здѣсь читателю, представляетъ собой именно Локателліевъ Оперный домъ, а не Петровскій театръ Медокса, какъ это до сихъ поръ думали. За это говоритъ, во-первыхъ, пустырь вокругъ театра, во вторыхъ, полное несходство его съ изображеніями Петровскаго театра, найденными нами и прилагаемыми ниже и, наконецъ, его заколоченный видъ, а театръ Локателли во время Мартынова былъ давно покинутъ. Неприкосновенность Локателліеваго театра была очевидна еще и въ 1766 г., когда на смѣну Локателли антреприза перешла къ полковнику Титову и возникъ вопросъ, въ какомъ же театрѣ ему давать представленія.

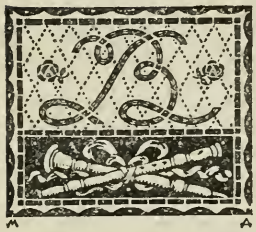
(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).

---

[1]) Рус. Бес. 1830 г.

ИЗЪ ЗАПИСОКЪ ТЕАТРАЛА 40—60-ХЪ ГОДОВЪ.

ПАВЛА РОССІЕВА.



ЕСЬМА любопытна и даже относительно полезна можетъ быть характеристика губернскихъ театровъ, — говорилъ «Пантеонъ русскаго и всѣхъ европейскихъ театровъ», направляемый Ѳ. А. Кони, — сверхъ того, «нигдѣ такъ не проявляется умственное развитіе общества, какъ въ театрѣ, тамъ, гдѣ иногда поневолѣ высказываются мнѣнія, вѣрованія и убѣжденія. Поговоримъ же о театрѣ. Но мы будемъ снисходительны къ нашимъ читателямъ и ограничимся замѣчаніями относительно только тѣхъ лицъ, которыя или сами по себѣ хороши, или нравятся публикѣ».

На этомъ основаніи и мы хотимъ сдѣлать извлеченія изъ рукописныхъ записокъ лица, для котораго «театръ болѣе, чѣмъ необходимость, ибо вся моя духовная жизнь сосредоточивается на немъ; театръ есть ось, около которой вращаются всѣ мои чувства и мысли»... Записки безъимянны, писаны военнымъ и, какъ можно думать, Вольховскимъ, племянникомъ извѣстнаго генерала, дѣйствовавшаго на Кавказѣ вмѣстѣ съ барономъ Г. В. Розеномъ и воспѣтаго соратниками:

...Не помнишь-ли, товарищъ мой прекрасный,
Когда въ лѣсу, средь неприступныхъ скалъ,
Нашъ злобный врагъ готовилъ пиръ ужасный
И дерзко звалъ на гибельный завалъ,
Когда пошли—и бездны задрожали:
Вольховскій велъ тогда со славой насъ?
Тамъ каждый шагъ мы кровью обагряли,
Но смѣло шли, и страхъ склонилъ Кавказъ! [1]).

Авторъ «сосредоточивалъ свою духовную жизнь» на театрѣ, когда царили одновременно мелодрама и водевиль съ куплетами, подписанный

[1]) Воспоминаніе о Горской экспедиціи 1832 г. Ее пѣлъ и А. И. Полежаевъ.

П. И. Григорьевымъ, Ѳ. А. Кони, П. А. Каратыгинымъ, Д. Т. Ленскимъ и Н. А. Перепельскимъ. Никакое высокое положеніе въ труппѣ не освобождало артистовъ отъ водевильной роли. В. В. Самойловъ могъ мысленно парить къ высокой комедіи и мечтать о классическомъ репертуарѣ, но, появляясь на сценѣ Александринскаго театра, онъ распѣвалъ куплеты изъ какого-нибудь «Волшебнаго ку-ку-реку»:

Въ одной деревнѣ мальчикъ жилъ
И вздумалъ въ дѣвушку влюбиться;
Подъ окна къ ней онъ все ходилъ,
Но съ ней не могъ онъ объясниться... и т. д.

Ложно-классики померкли, бытовики: Островскій и Потѣхинъ только принимались еще острить перья; театры, и столичные, и провинціальные, питались отъ усердія Н. Полевого, Кукольника переводными мелодрамами и отечественными водевилистами. «Ревизоръ» и «Горе отъ ума», среди «Чумы», «Сына Любви», «Наполеоновскаго гвардейца» и т. п. хорошо забытыхъ произведеній, представляли слабые солнечные лучи, пробивавшіеся между тяжело нависшихъ тучъ.

Записки Вольховскаго незначительны по объему и не представляютъ большой цѣнности по содержанію, но гнушаться ими нельзя, въ особенности, имѣя въ виду малочисленность этого рода словесности; между тѣмъ, по справедливому выраженію покойнаго академика А. Н. Пыпина, рукопись всегда представляетъ единичный экземпляръ извѣстнаго произведенія; но нерѣдко она бываетъ вполнѣ unicum, единственнымъ экземпляромъ, какъ и на сей разъ. Вольховскій перевидалъ всѣхъ петербургскихъ артистовъ своего времени, многихъ московскихъ и провинціальныхъ, видѣлъ онъ на сценѣ и знаменитую mademoiselle Марсъ и слышалъ Дж. Рубини; онъ водилъ дружбу съ актерами и, напримѣръ, извѣстный малороссійскій актеръ и драматическій писатель Дмитренко (авторъ неувядаемой комедійки: «Кумъ Мирошникъ, или сатана въ бочкѣ») посвятилъ ему одинъ изъ своихъ водевилей. Онъ умѣлъ чувствовать дарованія, судилъ объ актерахъ непосредственно, искренно, иногда очень экспансивно; но таковы сужденія

любого страстнаго театрала. Наконецъ, театралъ нашъ, усердно посѣщая театры, интересовался всѣмъ, что болѣе или менѣе касалось и относилось до «храма искусствъ»; поэтому, въ Запискахъ приводится мало того, что репертуаръ и бенефисы въ Александринскомъ театрѣ 40-хъ годовъ, но также число посѣтителей и даже каретъ и экипажей, дожидавшихъ на площади. (Напримѣръ, 28 іюля 1844 г. представлена: «Наслѣдство»—драма въ 5 дѣйствіяхъ, переводъ съ французскаго Д. Григоровича. Посѣтителей 650, каретъ 25, экипажей 15).

Наши извлеченія касаются, главнымъ образомъ, тѣхъ артистовъ, которые и «сами по себѣ хороши и нравились публикѣ».

«...Въ 1846 году, послѣ долгихъ сборовъ, наконецъ, удалось мнѣ съѣздить въ Харьковъ 13 іюня; тогда тамъ было собраніе нѣсколькихъ замѣчательныхъ артистовъ. Въ тотъ день играли: «Филиппъ», драму въ 1 д., «Москаль-Чаривникъ», вод. въ 1 д., въ коихъ участвовалъ Московскій артистъ Щепкинъ, «Путешественникъ и путешественница», вод. въ 1 д., въ коемъ участвовалъ Московскій актеръ (В. И.) Живокини».

«14 іюня бенефисъ С.-Петербургскаго артиста Григорьева 1-го (слѣдов. Петра Ивановича): «Сынъ любви», драма въ 4 дѣйствіяхъ, передѣланная съ нѣмецкаго, въ коей игралъ роль Фрица въ первый разъ по выходѣ на сцену г. Михайловскій, ученикъ г. Григорьева; несмотря на большую робость, онъ сыгралъ изрядно, только жаль, что не совсѣмъ ровно, — иные монологи читалъ онъ очень хорошо, другіе дурно. Роль пастора Эрмини сыгралъ г. Григорьевъ; нужно-ли сказать, что онъ исполнилъ ее превосходно, особенно въ послѣднемъ дѣйствіи онъ былъ очарователенъ. Роль ловчаго (охотника) игралъ Щепкинъ какъ нельзя лучше. «Жена и карты», вод. въ 1 д., сочиненіе бенефиціанта; водевиль очень хорошъ и прекрасно разыгранъ самимъ сочинителемъ и г. Дранше. «Домикъ холостяка», вод. въ 1 д., весьма хорошо разыгранный Григорьевымъ, Живокини и Максимовымъ [1]).

---

[1]) Максимовъ, К. Михайловичъ, одинъ изъ пяти братьевъ Максимовыхъ, служившихъ на сценѣ Александринскаго театра.

«16 іюня былъ послѣдній спектакль съ Щепкинымъ и Григорьевымъ... Шла «Женитьба» Гоголя и еще какіе-то водевили» [1]).

«Въ концѣ августа пронеслись по Чугуеву пріятные слухи, что харьковская труппа хочетъ навѣстить Чугуевъ на время кампамента [2]); сначала я полагалъ, что этотъ слухъ совершенно ложный, но посѣтивши манежъ, я увидѣлъ, что дѣйствительно тамъ сооружается временный храмъ искусствъ; признаюсь, я совершенно ожилъ: душа моя снова получитъ наслажденія; я былъ въ восторгѣ... 4 сентября я посѣтилъ Чугуевъ. На слѣдующій день ожидали спектакль; я желалъ посѣтить нѣкоторыхъ артистовъ и отправился искать ихъ по городу; по дорогѣ зашелъ въ манежъ и, вопреки моему ожиданію, сцена и мѣста для зрителей были устроены какъ нельзя лучше, хотя сцена была весьма невелика, но *для водевиля* лучше нельзя и придумать сцены: такъ все было пропорціонально. Для актеровъ мѣста, гдѣ они должны были одѣваться, не совсѣмъ были удобны, тѣмъ менѣе обширны, но этого устроить было нельзя за неимѣніемъ мѣста; кромѣ креселъ и стульевъ, которыхъ было рядовъ до 12, было нѣсколько скамеекъ, гдѣ устроенъ былъ партеръ; за нимъ 6 ложъ, которыя, по своей отдаленности отъ сцены, были (устроены) весьма невыгодно; подъ самымъ потолкомъ былъ раекъ. Я слышалъ, что устройство этого временнаго театра обошлось Харьковской дирекціи до 1.500 рублей ассигн.

Главнымъ виновникомъ театра въ Чугуевѣ былъ полковникъ Рубецъ... [3]).

Несмотря на то, что на слѣдующій день ожидали представленія, изъ

---

[1]) М. С. Щепкинъ любилъ путешествовать ради отдыха и подсобнаго заработка къ жалованью, которое онъ получалъ отъ дирекціи Императорскихъ театровъ въ 1846 году въ размѣрѣ 1.142 р. 82 к. да разовыхъ по 35 р. 70 коп. отъ спектакля, не считая полнаго зимняго бенефиса. Въ 1846 г. онъ участвовалъ въ 43 спектакляхъ. Поѣздка на югъ въ маѣ этого года отмѣчается потому, что Щепкинъ выступалъ въ театрахъ Калуги, Воронежа, Курска, Харькова, Одессы, Николаева, Херсона, Севастополя, Симферополя и друг. городовъ, и еще потому, что съ нимъ путешествовалъ Бѣлинскій, по отзыву котораго знаменитый артистъ «смотрѣлъ за нимъ, какъ дядька за недорослемъ». Путешествіе критика было вынужденное, вслѣдствіе крайняго разстройства здоровья.

[2]) Лагерь (campement).

[3]) Въ Чугуевѣ Рубецъ командовалъ, кажется, резервной кавалеріей.

артистовъ еще никто не прибылъ. Въ тотъ же вечеръ я уѣхалъ изъ Чугуева съ грустнымъ чувствомъ. 1-й спектакль былъ въ пятницу 6 сентября, играли: «Швейцарскую хижину», оперетту въ 1 д., «Москаль Чаривникъ», вод. въ 1 д., и водевиль «Жена и зонтикъ», я не видѣлъ этого спектакля. На другой день, во 2-й спектакль, давали: «Что имѣемъ — не хранимъ; потерявши плачемъ», «Зятюшку» и еще какую-то пьесу. Я пріѣхалъ въ Чугуевъ часу въ девятомъ и не могъ посѣтить артистовъ, ибо они уже были въ спектаклѣ. На мою бѣду грязь была ужасная, но, несмотря на это, я пустился бродить около манежа; экипажей было весьма достаточно, даже нѣсколько каретъ, но болѣе всего повозокъ, какъ самаго обыкновеннаго экипажа у большей части армейцевъ... Передъ самымъ окончанемъ спектакля я вошелъ въ дверь залы; освѣщеніе театра было хорошо: одна люстра привѣшена къ потолку; по стѣнамъ лампы въ довольно близкомъ разстояніи одна отъ другой; однимъ словомъ, трудно было повѣрить, чтобъ это былъ тотъ самый манежъ, гдѣ до сего времени, кромѣ командъ, конскаго топота и хлопанья бичей, ничего не раздавалось; публику я не могъ разсмотрѣть, ибо минуты двѣ послѣ моего прибытія занавѣсъ упалъ и публика начала расходиться.—На другой день утромъ, въ 11-мъ часу, я отправился искать любезныхъ для моего сердца артистовъ: Максимова, Леонова и Дранше; послѣ довольно долгихъ поисковъ я ихъ нашелъ; радость моя при свиданіи съ ними была непритворная; около полутора-часа, которые для меня показались пятью минутами, провелъ я въ самой пріятной для меня бесѣдѣ, и принужденъ былъ ихъ оставить, ибо имъ надлежало отправиться на репетицію...

8-го сентября (3-ій спектакль) давали сначала—не припомню, какую-то малороссійскую піэсу, послѣ нея: «Жена и карты», вод. въ 1 д., и «Комедія съ дядюшкой», вод. въ 1 д. Первыхъ двухъ піэсъ я не видалъ... «Комедія съ дядюшкой» только-что началась, и когда я сталъ въ первой кулисѣ, то вышелъ полтавскій помѣщикъ (Бобровъ) съ извѣстнымъ: «Охъ, ужъ Питеръ, ой, ой, ой!..» Водевиль шелъ довольно хорошо, особливо г-жа *Млотковская*, игравшая главную роль, была очень мила, пѣла куплеты,

какъ нельзя лучше. Г-нъ Домбровскій, игравшій слугу хохла, былъ такъ отлично костюмированъ и такъ себѣ передѣлалъ искусно лицо, что, стоя возлѣ него, можно было почесть его за хохла, только что взятаго отъ плуга. Г. Леоновъ и Бобровъ исполнили свои роли довольно отчетливо».

Слѣдующій спектакль составился изъ комедіи-оперетты «Заколдованный принцъ» и водевиля «Полюбовная сдѣлка, или Русскіе въ Баденѣ». Въ Запискахъ читаемъ: главную роль сапожника Ганса (въ «Заколдованномъ принцѣ») занималъ Дранше; онъ исполнилъ ее хорошо. Г-жа Млотковская очень мило исполнила роль молоденькой наивной дѣвушки; несмотря на свои 40 лѣтъ, на сценѣ она такъ хороша и такъ естественно представляетъ молоденькихъ. что въ нее можно влюбиться; ее можно назвать украинской Mars. — [1]). Объ остальныхъ артистахъ я ничего не

---

[1]) «Украинская Марсъ», Млотковская, это—артистическое имя, которое сохранитъ лѣтопись русскаго театра. Она занимала амплуа ingénue dramatique и comique, но, въ условіяхъ провинціальнаго театра, исполняла роли и другого амплуа и выступала даже въ оперѣ. Подвизаясь вдали отъ столицъ, даровитая артистка была извѣстна и цѣнилась и тамъ. «Пантеонъ и Репертуаръ», выдававшій портреты *знаменитыхъ* писателей и артистовъ, готовъ былъ *съ удовольствіемъ* приложить (1846) портретъ Млотковской, если бы имѣлся схожій.

Мужъ артистки - Млотковскій былъ, начиная съ 20-хъ годовъ прошлаго вѣка, очень виднымъ и почтеннымъ насадителемъ драматическаго искуства въ южной преимущественно Россіи. Млотковскій и Штейнъ явились на смѣну крѣпостныхъ театровъ и вызвали къ дѣятельности на поприщѣ «высокаго и прекраснаго» многихъ даровитыхъ людей. У Штейна «обыгрывался» М. С. Щепкинъ. «Въ исторіи нашего провинціальнаго театра труппѣ Штейна принадлежитъ видное мѣсто,—правильно замѣтилъ одинъ изъ біографовъ этого славнаго артиста: — кочуя преимущественно по городамъ южной Россіи, но заглядывая и на сѣверъ, вплоть до Нижняго, труппа эта вездѣ встрѣчалась публикой съ удовольствіемъ и радушіемъ. Труппа была хорошо составлена, актеры, изъ которыхъ считалось не мало талантливыхъ, служили подолгу, а это создавало ансамбль. Даже спустя лѣтъ 30, все, что было у насъ лучшаго изъ артистическаго персонала въ провинціи, принадлежало когда-то къ труппѣ Штейна». Эти слова цѣликомъ приложимы и къ Млотковскому съ его труппой. Пользуясь сотрудничествомъ такихъ силъ, какъ Млотковская, Н. Х. Рыбаковъ, Соленикъ и т. п., онъ еще приглашалъ гастролеровъ изъ Москвы и Петербурга, и не только драматическихъ артистокъ и артистовъ, но также балетныхъ. Напримѣръ у него танцовала Н. К. Богданова. Сценическая школа П. М. Медвѣдева была продолженіемъ школы, какую ранѣе подвизавшіеся актеры проходили подъ ферулой Млотковскаго.

скажу, ибо роли ихъ, хотя и длинны, но такъ безцвѣтны, что изъ нихъ трудно что-нибудь сдѣлать; я ушелъ до окончанія спектакля, и потому не видалъ послѣдней піэсы.—10-го сентября играли 1-е и 2-е дѣйствіе «Сватанья на Гончаровкѣ» [1]), «Дочь русскаго актера» и «Полька въ Петербургѣ», вод. въ 2-хъ картинахъ. Я большой не охотникъ до малороссійскихъ піэсъ и мало обращалъ вниманія на первую піэсу; вторая—«Дочь русскаго актера» шла хорошо. Млотковская, противъ моего ожиданія, сыграла какъ нельзя лучше, такъ что послѣ незабвенной Левкѣевой [2]) ее можно смотрѣть; кажется, это можетъ быть похвалой ей, ибо Левкѣева слишкомъ хороша въ этой роли, чтобы кого-нибудь съ ней сравнивать. — Послѣ этой піэсы въ закулисномъ мірѣ произошла порядочная сумятица: Дранше, долженствовавшій играть въ послѣдней піэсѣ, до сихъ поръ не возвратился изъ Харькова, куда онъ отправился на этотъ день. Театръ полонъ — какъ быть? чѣмъ замѣнить піэсу? какъ объявить публикѣ? — восклицали жрецы и жрицы Таліи. Ужъ хотѣли итти объявить публикѣ о перемѣнѣ піэсы, но звукъ почтоваго колокольчика и крикъ: «пріѣхалъ!» остановили совѣтъ, и черезъ минуту явился г-нъ Дранше ко всеобщему удовольствію. — «Полька» шла довольно хорошо, г-жа Толченова очень мило протанцовала этотъ танецъ, всѣ артисты, участвовавшіе въ этой піэсѣ, сыграли свои роли хорошо».

15-го сентября ставили 1-е, 2-е и 3-е дѣйствіе романтической оперы «Аскольдова Могила» и Вольховскій отзывается: «прошлаго года я видѣлъ «Аскольдову Могилу» въ Харьковѣ; тамъ она идетъ очень хорошо; декораціи прекрасны, такъ что трудно говорить, чтобы на провинціальномъ театрѣ декораціи могли дойти до такой степени изящества; въ Чугуевѣ обстановка не могла быть такъ хороша, потому что сцена была слишкомъ

---

[1]) «Сватання на Гончарівці», Квитки-Основьяненка.

[2]) Елизавета Матвѣевна Левкѣева превосходная водевильная актриса Александринскаго театра (+ 1881). Она играла главную женскую роль въ этомъ водевилѣ П. И. Григорьева и, очевидно, съ блескомъ, такъ какъ водевиль надолго сдѣлался репертуарнымъ.

мала для оперы.—Игра Толченова хороша и благородна, лишь бы побольше чувства и жара, чего у него недостаетъ, и черезъ это, несмотря на сценическія познанія, ловкость и хорошее сложеніе, онъ не производитъ на зрителя впечатлѣнія; пѣніе его порядочно».

«Господинъ Леоновъ, занимавшій роль Торопки, отлично пропѣлъ свои двѣ аріи въ 3-мъ дѣйствіи, голосъ его чистъ и пріятенъ, метода пѣнія превосходна; будь его голосъ нѣсколько сильнѣе, онъ могъ бы пѣть съ успѣхомъ на столичномъ театрѣ; жаль, въ игрѣ его мало живости, или лучше сказать, ухарства, что̀ должно составлять отличительную черту въ характерѣ Торопки. Г-жа Млотковская и Дранше сыграли свои роли, какъ всегда (то-есть, хорошо!). Что сказать о хорахъ? лучше объ нихъ не распространяться: они могли быть гораздо лучше, а то пѣвцы и пѣвицы пѣли—кто въ лѣсъ, кто по дрова. При такой хорошей обстановкѣ надлежало бы обратить побольше вниманія на хоры, которые, кажется, не послѣдняя вещь въ оперѣ!—Нужно еще замѣтить, что «Аскольдова могила» была сокращена втрое противъ настоящаго ея подлинника; эта маленькая слабость свойственна провинціальнымъ театрамъ. Говорятъ они, что лучше, дескать, сократить... Впрочемъ, какое имъ дѣло до того, что они нѣсколько исказили смыслъ, лишь бы сборъ былъ да сбыть съ плечъ спектакль!»

«...Одиннадцатый спектакль 17-го сентября. «Еще Русланъ и Людмила», вод. въ 1 д.—«Жена и карты», вод. въ 1 д.—«Москаль Чаривникъ», вод. въ 1 д. Первая піэса уже шла довольно хорошо, г. Максимовъ очень мило исполнилъ роль молодого человѣка. «Жена и карты»—этотъ водевиль я уже видѣлъ въ Харьковѣ, въ его блестящемъ видѣ, когда роль дядюшки-чиновника игралъ самъ авторъ Григорьевъ, который въ этихъ роляхъ неподражаемо хорошъ; только онъ и П. А. Каратыгинъ могутъ представить петербургскаго чиновника, — сколько естественности! всякій жестъ, все кстати... Г-нъ *Соленикъ* исполнилъ роль дядюшки изрядно. Воспоминаніе о Григорьевѣ такъ сильно, что я не могу много говорить объ его исполненіи этой роли. Дранше въ роли юноши превосходенъ.

«Москаль-Чаривникъ»... Не терпя малороссійскаго языка, я никогда

не обращалъ вниманія на этотъ водевиль, несмотря на то, что оба раза, въ которые я его видѣлъ, роль Чупруна игралъ Щепкинъ. На этотъ разъ я хотѣлъ уйти изъ спектакля, но занавѣсъ поднялся и я остался ради убіенія времени; но на этотъ разъ я совершенно обманулся. Какъ бы я былъ счастливъ, когда бы почаще такъ обманывался!.. Игра актеровъ была такъ хороша, что я забылся. Я видѣлъ предъ собой хохловъ; нарѣчіе, манеры, даже мимика въ высочайшей степени естественны. А Чупрунъ (г. Соленикъ)—да это верхъ совершенства! Я видѣлъ предъ собой художника своего дѣла. А какъ онъ пропѣлъ свой куплетъ съ приплясываніемъ, я не берусь этого описывать: такую прекрасную игру надобно видѣть, а описывать ее слабому перу невозможно; въ этой роли я ставлю г. Соленика выше Щепкина [1]). А г-жа Млотковская,—да это типъ хохлушки

[1]) Не одинъ нашъ мемуаристъ ставитъ Соленика выше Щепкина въ роли Чупруна: таковы же мнѣнія Барымова, Мизка и другихъ. «Можно-ли забыть Щепкина въ Москалѣ-Чаривникѣ», въ «Наталкѣ-Полтавкѣ?» восклицаетъ С. Т. Аксаковъ.— «Въ роли Чупруна, говоритъ Барымовъ, Соленикъ былъ лучше Щепкина. Вполнѣ владѣя малороссійскимъ языкомъ, какъ и Щепкинъ, Соленикъ придавалъ этой роли не тотъ характеръ, съ какимъ она являлась у московскаго артиста. У послѣдняго Чупрунъ простофиля, всему вѣрившій, у перваго онъ простакъ по наружности, все смекающій очень хорошо». Къ этому Т. Г. Шевченко какъ бы добавляетъ въ своемъ Дневникѣ, что онъ видѣлъ *геніальнаго* Соленика въ роли Чупруна на Ильинской ярмаркѣ въ Полтавѣ 1845 г. «Онъ показался мнѣ естественнѣе и изящнѣе неподражаемаго Щепкина». Такъ, les bons esprits se rencontrent.

Карпъ Трофимовичъ Соленикъ родился въ 1811 году, въ Могилевской губерніи, въ дворянской малорусской семьѣ. Послѣ основательной подготовки, 18-лѣтнимъ юношей онъ вступилъ въ Виленскій университетъ, но курса не окончилъ, такъ какъ возстаніе 1831 г. имѣло своимъ послѣдствіемъ закрытіе университета. И вотъ Соленикъ уходитъ на сцену. Начавъ въ курской труппѣ Штейна суфлеромъ, онъ вскорѣ переходитъ къ Млотковскому на отвѣтственныя роли, прочно сживается съ нимъ и быстро завоевываетъ у публики такой успѣхъ, что его называютъ украинскимъ Мартыновымъ и украинскимъ Щепкинымъ. М. С. Щепкинъ отзывается о собратѣ какъ о «талантѣ первоклассномъ». Гоголь, восторгавшійся Соленикомъ, уговаривалъ его ѣхать дебютировать въ Петербургъ; туда же звалъ его и генералитетъ, пріѣзжавшій съ Императоромъ Николаемъ Павловичемъ въ Вознесенскъ на маневры 1837 г., но Соленикъ не измѣнилъ провинціи, не увлекся столичными лаврами.

Селеника зналъ и высоко цѣнилъ весь югъ вплоть до Курска. Вспоминая харьковскихъ сценическихъ дѣятелей прошлаго времени, Н. И. Черняевъ собственно о Соленикѣ писалъ: «Соленика любили всѣ, отъ райка до креселъ. Какъ бы ни была

скромной и непреклонной! Г-нъ Домбровскій прекрасно выполнилъ роль Финтика; вообще, этотъ артистъ въ каррикатурныхъ роляхъ, особенно малороссійскихъ, безподобенъ. Даже г. Карабановъ, актеръ, стоящій гораздо ниже посредственности, очень отчетливо выполнилъ роль солдата. Вообще, ensemble въ этой піэсѣ былъ такой, какъ рѣдко мнѣ случалось видѣть даже на петербургской сценѣ.

«...Спектакль 19-го сентября, въ послѣдній разъ передъ отъѣздомъ труппы, въ пользу г-жи Млотковской: «Сиротка Сусанна», вод. въ 2 д. — 4-е дѣйствіе драмы «Гамлетъ, принцъ Датскій». «Невѣста изъ провинціи», по желанію корпуснаго командира, замѣнена водевилемъ «Жена и карты».— «Дочь русскаго актера».

скучна пьеса, но если въ ней участвовалъ Соленикъ, она проходила весело. Какъ бы ни была мала и пошла роль, она дѣлалась у него замѣчательной. Бывало, въ залѣ тихо и сонно, зрители дремлютъ, но вотъ за кулисами раздается бойкій говоръ Соленика,—и всѣ поднимаютъ головы, улыбка удовольствія озаряетъ всѣ лица и руки готовятся апплодировать. При столкновеніяхъ на сценѣ со столичными знаменитостями, причемъ другіе, очень недурные, харьковскіе актеры какъ-то уходили въ тѣнь, Соленикъ всегда стоялъ на самомъ видномъ мѣстѣ».

Въ уподобленіи Соленика Мартынову и Щепкину видится его амплуа, но такимъ артистамъ, какъ Карпъ Трофимовичъ, невозможно оставаться въ рамкѣ опредѣленнаго амплуа: они на всѣ руки. И Соленикъ, въ качествѣ талантливаго артиста, приманки публики, благодѣтеля антрепренеру и просто умнаго сотрудника, который ничего не испортитъ, что́ бы ему ни дали выполнить, игралъ мартыновскія и щепкинскія роли, а въ случаѣ надобности отплясывалъ польки или, подыгрывая гастролершѣ Н. К. Богдановой, тянулъ французскіе романсы. При такихъ обстоятельствахъ, исполненіе ролей Соленикомъ не могло быть всегда совершеннымъ или артистически законченнымъ, безъ сучка и безъ задоринки, но выдающимся оно было всегда. Въ малороссійскихъ-же пьесахъ онъ всегда былъ художественно хорошъ и несравненъ. По словамъ Мизка «Соленикъ рѣзко отличался отъ другихъ актеровъ тѣмъ, что личность украинца въ его игрѣ выходила не наивною до глупости, а полною внутренней жизни и смысла, хотя иногда и скрывающаго свой умъ подъ маскою простоты. Въ этомъ отношеніи онъ точно былъ первый украинскій актеръ».

Первый украинскій актеръ умеръ отъ чахотки на 40-мъ году отъ рожденія, 7 октября 1851 года. «Долговѣчность и слава-враги». Никакого артиста Харьковъ не хоронилъ такъ торжественно, какъ своего Соленика. «Много шло народу за гробомъ, качавшимся на дрогахъ подъ чернымъ балдахиномъ. Многіе плакали, за гробомъ шли пѣвчіе и играла погребальная музыка. На гробовой крышкѣ малиноваго цвѣта лежалъ зеленый вѣнокъ, сплетенный изъ лавра и мирта — украшеніе гроба, дотолѣ

Насталъ послѣдній спектакль. Уже часть актеровъ уѣхала, и большая часть войскъ готовилась оставить Чугуевъ. Я взялъ билетъ въ предпослѣдній рядъ стульевъ. Всѣ билеты, несмотря на довольно высокія цѣны въ первыхъ рядахъ креселъ, были разобраны, театръ былъ набитъ биткомъ. Я вошелъ—спектакль уже начался, и первое дѣйствіе сиротки Сусанны было на половинѣ. Г-жа Млотковская была очень мила, одѣта была сообразно возрасту и положенію Сусанны. Подъ конецъ перваго дѣйствія знаменитое, «остановитесь»! съ паденіемъ на колѣни было исполнено очень хорошо.

въ Харьковѣ еще невиданное». К. Т. Соленика похоронили на городскомъ кладбищѣ. Скоро забытая могила артиста, который, какъ свѣча, издерживался, свѣтя другимъ, пришла въ состояніе почти разрушенія, что́ вызвало одного изъ земляковъ покойнаго на сочиненіе стиховъ, долго потомъ читавшихся на надмогильномъ крестѣ Соленика:

Дывыся зъ неба, Соленыче,
Якъ крыво серце чоловиче:
Якъ ты колысь на свити жывъ
Та щиро публыці служивъ.
Такъ публыка тоби жывому
Квиткы кыдала, якъ солому;
А вмеръ, артысте-небораче,
То й байдуже!—нихто не баче,
Що прахъ лежыть твій безъ хреста...
Пора, бачъ, гулькнула не та:
Теперъ вже стала Украина
Холодна буцимъ домовына.
(Посмотри съ неба, Соленикъ,
Какъ лукаво человѣческое сердце:
Какъ ты жилъ
Да ревностно публикѣ служилъ,
Такъ публика тебѣ живому
Цвѣты кидала, какъ солому,
А умеръ, артистъ-бѣдняга,
И—все равно! Никто не примѣчаетъ,
Что прахъ лежитъ твой безъ креста...
Пора, вишь, не та:
Теперь ужъ стала Украина,
Словно-бы, холодной могилой).

Полагаю, что въ этой сценѣ она не уступаетъ госпожѣ Самойловой 1-й [1]). Еще бы немного болѣе чувства и усиленіе голоса не мѣшало бы ей въ этой сценѣ; правда, что эта сцена такъ трудна, что почти нѣтъ возможности выразить ее удовлетворительно. Во второмъ дѣйствіи г-жа Млотковская была не такъ хороша; правда, что этому много вредило воспоминаніе о г-жѣ Самойловой; особливо въ первой сценѣ, въ ней мало было игривости. Дѣйствіе («Гамлета») началось со второй сцены. Выходитъ пастухъ въ царской одеждѣ и королева, которая въ продолженіе цѣлаго дѣйствія дѣлала страшныя гримасы ртомъ и поминутно мигала, неизвѣстно, по какой причинѣ. Это г. Бабанинъ и г-жа Соленикъ [2]). Оба исполнили свои роли нестерпимо дурно. Вдругъ вбѣгаетъ Офелія (Млотковская) и начинаетъ пѣть свои безумныя пѣсни. Да, это точно Офелія, обезумѣвшая отъ любви. Голосъ, мимика и жесты г-жи Млотковской вполнѣ соотвѣтствовали этой трудной роли. Честь и слава ей. Конечно, не мѣшало бы еще немного болѣе души... но мы желаемъ совершенства? Нѣтъ мы желаемъ, чтобъ ея игра подходила къ нему: ея талантъ такъ великъ, что при большемъ стараніи и изученіи роли, она можетъ къ нему приблизиться.

«...Въ 1853 году, уже будучи женатъ, былъ въ харьковскомъ театрѣ 22 августа: «Параша Сибирячка», др. въ 2 д. съ эпилогомъ. Роль Параши играла актриса московскаго театра, г-жа Никулина-Косицкая.

«Августа 27-го, въ бенефисъ г. Львова: «Ненависть къ людямъ и раскаяніе», др. въ 5 д., соч. А. Коцебу.—«Бѣшенство», вод. въ 1 д., переводъ съ франц. Ермолова 3-го. Въ піэсѣ «Ненависть къ людямъ и раскаяніе» я въ послѣдній разъ видѣлъ незабвеннаго В. Ф. Львова, актера по призванію; черезъ 2 года послѣ этого, въ 1855 г., въ іюлѣ онъ умеръ во время ярмарки въ г. Полтавѣ. Въ день смерти онъ долженъ былъ играть въ драмѣ: «Окно во второмъ этажѣ». Утромъ передъ репетиціей съ нимъ сдѣлалась холера.

---

[1]) Надежда Васильевна Самойлова (+1899), какъ водевильная артистка, дѣлившая съ Елиз. Матвѣевной Левкѣевой лавры на сценѣ Александринскаго театра, съ которымъ она разсталась въ 1859 году.

[2]) Жена К. Т. Соленика, до замужества Протасова. Она пережила мужа.

«Въ 1854 году, вмѣстѣ съ моей любезной женой, мы ѣздили въ Бахмутъ на ярмарку, гдѣ были три раза въ тамошнемъ театрѣ, гдѣ играла пріѣзжая труппа изъ Севастополя подъ управленіемъ Звѣрева и Маркова.

«Въ 1856 году ни разу не былъ въ театрѣ. Въ драмѣ «Жена артиста» я видѣлъ даровитаго трагика Петра Васильевича Самойлова. Неблагопріятныя обстоятельства засушили это яркое дарованіе.

«1863 года, генваря 31, былъ (въ харьковскомъ театрѣ)—«Жоко, бразильская обезьяна», мелодрама въ 2 д. и «Она помѣшана», драма въ 2 д. (Въ этой драмѣ превосходенъ Н. К. Милославскій).

«Февраля 4 «Клара д'Обервиль», драма въ 5 д. Въ этой пьесѣ удивителенъ Н. К. Милославскій въ роли Жоржа Мориса, такъ что онъ производитъ не менѣе сильное впечатлѣніе, какъ и Айра Олриджъ. Кто видѣлъ Милославскаго въ драмѣ Клара д'Обервиль въ роли Ж. Мориса, тотъ не жалѣй, что не видѣлъ знаменитаго африканскаго трагика Айра Олриджа» [1]).

---

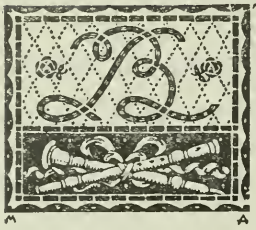
[1]) Дѣйствительно, въ драматическихъ и въ «салонныхъ» роляхъ Николай Карловичъ Милославскій (1811—1882) могъ восхищать и восхищалъ публику, хотя онъ довольно легкомысленно относился къ изученію ролей и чаще игралъ, ловя каждое слово изъ суфлерской будки. Баронъ Фридебургъ по рожденію, воспитанникъ Пажескаго корпуса, левъ, остроумный собесѣдникъ, онъ обладалъ крупнымъ талантомъ и мѣтилъ попасть на Александринскую сцену (въ 1858 и въ 1860 г.), гдѣ онъ недолго подвизался въ молодости, но Вас. Вас. Самойловъ, справедливо видѣвшій въ Милославскомъ звѣзду, которая можетъ затмить его, добился того, что Милославскій не былъ принятъ и навсегда остался провинціальнымъ артистомъ и антрепренеромъ. О немъ ходитъ множество анекдотовъ. Въ роляхъ Стараго барина, Гувернера, Ришелье и мног. друг. Милославскій еще и теперь копируется видными провинціальными актерами. Это подражаніе передается какъ бы преемственно, по завѣту, «заходящими свѣтилами» «восходящимъ».

Айра Олдриджъ (1805—1867) умеръ и погребенъ въ Лодзи.

МИЛІИ АЛЕКСѢЕВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ.

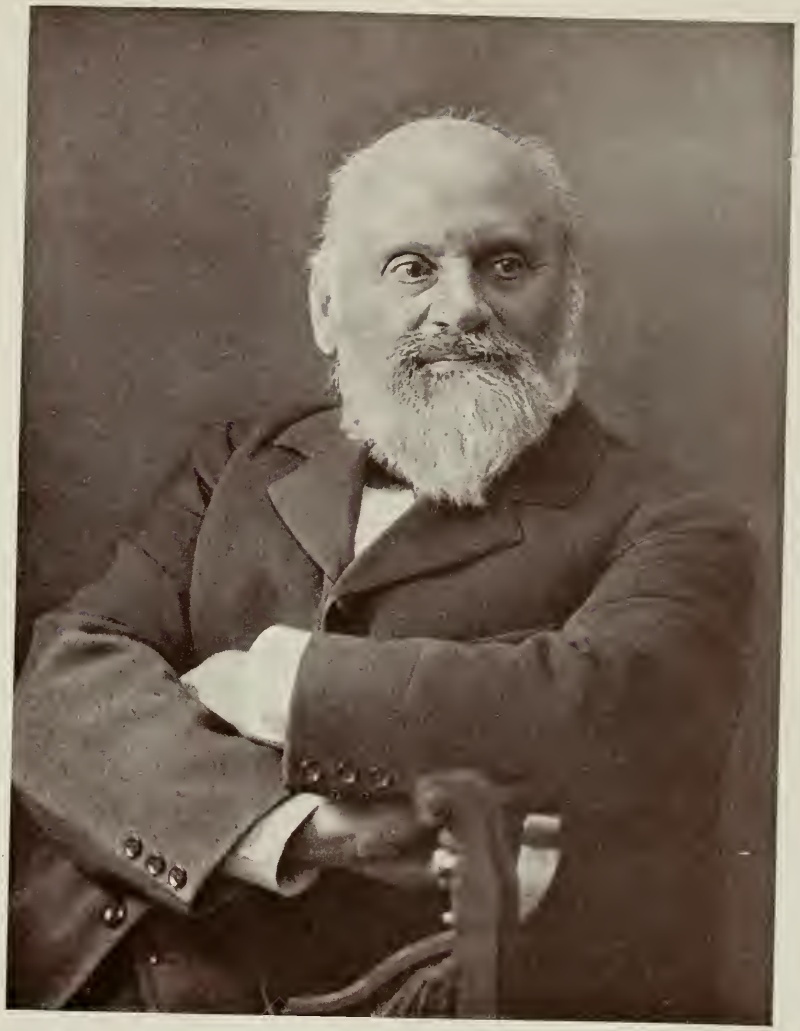
СЕРГѢЯ ЛЯПУНОВА.

I.



Въ исторіи русской музыки имя это несомнѣнно займетъ почетное мѣсто рядомъ съ именемъ родоначальника ея Михаила Ивановича Глинки, который, предсказывая блестящую будущность молодому Балакиреву, какъ бы предугадалъ громадное значеніе послѣдующей дѣятельности его и силу его вліянія на окружающіе его таланты. Балакиреву принадлежитъ заслуга проведенія въ жизнь указанныхъ его геніальнымъ предшественникомъ принциповъ, равно какъ и распространеніе музыки самого Глинки, завѣтовъ котораго онъ является наслѣдникомъ и исполнителемъ. Съ его именемъ связана блестящая эпоха въ русской музыкальной жизни, и если въ послѣдніе годы онъ совершенно удалился отъ активнаго участія въ ней, то начало его дѣятельности ознаменовалось замѣчательнымъ расцвѣтомъ сгруппировавшихся вокругъ него музыкальныхъ силъ, объединенныхъ, при всемъ ихъ индивидуальномъ различіи, общностью музыкальнаго направленія и идеаловъ, общностью того, что въ искусствѣ называется «школою» въ широкомъ значеніи этого слова. Балакиревъ явился создателемъ въ музыкѣ «новой русской школы».

Между тѣмъ, какъ результатъ его дѣятельности у насъ передъ глазами, а начала, проводимыя имъ въ жизнь, давно получили свое осуществленіе въ признанныхъ всѣми произведеніяхъ его и его товарищей, музыкальная физіономія его до сихъ поръ не получила надлежащаго опредѣленія. Его своеобразная личность, самостоятельность и подчасъ рѣзкость сужденій, вліяніе на окружающихъ, наконецъ особенности и противорѣчія нѣкоторыхъ чертъ его характера, все это затрудняло опредѣленіе дѣйствительныхъ его взглядовъ на задачи музыкальнаго искусства и даже давало



M. Balamiqa

иногда поводъ приписывать ему мнѣнія, никогда ему не принадлежавшія, и вредное вліяніе въ томъ направленіи, сторонникомъ котораго онъ никогда не былъ. Достаточно указать, какъ на примѣръ въ этомъ отношеніи, на отзывъ Чайковскаго въ его письмѣ къ Н. Ф. фонъ-Меккъ: «несмотря на свою громадную даровитость, онъ (Балакиревъ) сдѣлалъ не мало зла... Онъ—изобрѣтатель теорій этого страннаго кружка, соединяющаго въ себѣ столько нетронутыхъ, не туда направленныхъ или преждевременно разрушившихся силъ» [1]). Подобные взгляды на Балакирева и его дѣятельность высказывались не разъ, и даже одинъ изъ членовъ этого «страннаго» кружка, Римскій-Корсаковъ, въ своей «Лѣтописи» высказываетъ подчасъ очень близкія къ этому сужденія. Но и противоположныя мнѣнія о немъ принадлежатъ не менѣе авторитетнымъ лицамъ: тотъ же Римскій-Корсаковъ, вмѣстѣ съ Кюи, признаютъ громадное значеніе Балакирева въ дѣлѣ развитія талантовъ ихъ и ихъ товарищей, Бородина и Мусоргскаго, а В. В. Стасовъ справедливо говоритъ, что безъ Балакирева судьбы русской музыки были бы другія. «Его талантливые товарищи невольно должны были признать его главенство и идти по направленію, указанному имъ. Послѣдствія показали, что они хорошо сдѣлали и что не ошиблись въ своемъ вождѣ», говоритъ онъ въ біографическомъ очеркѣ Мусоргскаго. Такимъ противорѣчивымъ взглядамъ на Балакирева значительно способствовало и то, что онъ никогда не стремился выставлять себя впереди, какъ руководителя и проводника извѣстныхъ идей. Не только онъ не искалъ славы, но даже избѣгалъ ея. Между тѣмъ, въ качествѣ главы кружка, въ глазахъ постороннихъ онъ являлся какъ бы отвѣтственнымъ за всякую ноту, написанную кѣмъ либо изъ его членовъ или за всякое выраженное кѣмъ либо изъ нихъ мнѣніе.

Настоящій очеркъ не имѣетъ въ виду дать подробную біографію почившаго композитора: такая задача была бы немыслима въ настоящее время по обширности матеріала, требующаго еще тщательнаго изученія и

М. Чайковс. й. Жизнь П. И. Чайковскаго.

разработки. Но прослѣдить условія развитія его таланта и особенностей характера и опредѣлить то значеніе, какое могли они имѣть какъ на его творчество, такъ и на его дѣятельность въ качествѣ руководителя молодыхъ талантовъ и проводника новаго направленія музыки, вообще сдѣлать его музыкальную характеристику—представляется особенно важнымъ теперь въ виду составившихся противорѣчивыхъ мнѣній о немъ, на которыя отчасти указано выше.

Музыкальную дѣятельность Балакирева можно раздѣлить на три періода: первый, обнимающій собою самую горячую пору его дѣятельности, продолжался приблизительно шестнадцать лѣтъ со времени пріѣзда его въ Петербургъ въ 1855 году. Затѣмъ въ его дѣятельности наступилъ продолжительный перерывъ, длившійся около 5—6 лѣтъ, когда онъ совершенно отстранился отъ музыки. Послѣ этого онъ вновь возвращается къ музыкальной дѣятельности, сосредоточившейся преимущественно въ Придворной Пѣвческой капеллѣ, управляющимъ которою онъ становится съ 1883 года. Съ выходомъ его въ отставку, въ 1894 году, начинается послѣдній періодъ его музыкальной дѣятельности, наиболѣе плодовитый въ отношеніи композиціи, но характеризующійся постепеннымъ устраненіемъ себя отъ всякаго участія въ музыкально-общественной жизни.

II.

Подобно большинству русскихъ композиторовъ, Балакиревъ родился и выросъ въ условіяхъ далеко не благопріятствовавшихъ развитію его таланта. Онъ родился въ Нижнемъ Новгородѣ 21-го декабря 1836 года. Родители его Алексѣй Константиновичъ [1]) и Елисавета Ивановна были не бо-

[1]) Изъ сохранившейся въ бумагахъ М. А. родословной Балакиревыхъ видно, что предки ихъ служили постоянно при Московскихъ Великихъ Князьяхъ, и родоначальникъ ихъ былъ убитъ при В. К. Дмитріи Донскомъ въ сраженіи на Куликовомъ полѣ, слѣдовательно задолго до того, какъ Московское Государство стало пополнять служилое сословіе выходцами изъ татаръ. Поэтому проникшее въ печать съ легкой руки Римскаго-Корсакова предположеніе о татарскомъ происхожденіи Балакирева является ни на чемъ не основаннымъ.

гаты, и отецъ до конца жизни долженъ былъ добывать средства службою. Милій Алексѣевичъ былъ старшимъ и единственнымъ сыномъ въ семьѣ Балакиревыхъ, гдѣ послѣ него родились еще три дочери. Способности къ музыкѣ и, обратившій на себя общее вниманіе, абсолютный слухъ проявились у маленькаго Балакирева чрезвычайно рано, но, если и въ настоящее время, при двухъ консерваторіяхъ и цѣлой сѣти музыкальныхъ училищъ не легко получить музыкальное образованіе въ провинціи для лицъ не обладающихъ средствами, то въ тѣ отдаленныя времена первой половины прошлаго столѣтія эта возможность отсутствовала совершенно, и въ самомъ обществѣ не чувствовалось въ этомъ ни малѣйшей потребности. Балакиревъ былъ помѣщенъ родителями въ мѣстную гимназію, и такимъ образомъ ему давалось обычное въ тѣ времена для семей небольшого достатка образованіе. Первоначальные уроки музыки ему давала мать, очевидно болѣе чѣмъ отецъ интересовавшаяся его способностями. Быстрые успѣхи, по всей вѣроятности, побудили ее отнестись къ этимъ занятіямъ серьезнѣе и заставили ее разъ даже воспользоваться каникулярнымъ временемъ, чтобы свозить своего 10-лѣтняго сына въ Москву къ извѣстному въ то время учителю музыки Александру Ивановичу Дюбюку, ученику Фильда. Насколько замѣчательныя способности маленькаго Балакирева были оцѣнены Дюбюкомъ, можно судить по тому, что давши ему въ теченіе каникулъ только десять уроковъ, онъ предлагалъ оставить у него мальчика для продолженія занятій, надѣясь выработать изъ него блестящаго виртуоза. Едва ли нужно сожалѣть о томъ, что предложеніе Дюбюка не было принято: способности Балакирева были слишкомъ серьезны, чтобы быть только виртуозомъ-пьянистомъ, а далѣе этой области Дюбюкъ не могъ быть ему полезнымъ. Къ тому же бросить общее образованіе сына въ жертву музыкальному очевидно не входило въ намѣренія Елисаветы Ивановны при всемъ ея интересѣ къ музыкальнымъ занятіямъ его, и по окончаніи каникулъ она вернулась съ нимъ въ Нижній Новгородъ.

Какъ ни кратковременны были занятія съ Дюбюкомъ, Балакиревъ до конца жизни вспоминалъ о немъ съ большою признательностію и урокамъ

его придавалъ очень важное значеніе. «Если я, не обладая почти техникой, могу еще играть, говорилъ онъ, то я обязанъ этимъ А. И. Дюбюку, который указалъ мнѣ основанія правильной игры на фортепьяно и аппликатуры пальцевъ».

Тѣмъ не менѣе десять уроковъ опытнаго учителя, данные десятилѣтнему мальчику, еще слишкомъ, конечно, недостаточны, чтобъ на этомъ могло закончиться его музыкальное образованіе. Въ это время въ Нижнемъ-Новгородѣ поселился Карлъ Карловичъ Эйзерихъ, бывшій дирижеръ домашняго оркестра Шепелевыхъ, на Выксинскихъ заводахъ. Ученикъ вѣнской консерваторіи, пьянистъ и вообще недурной музыкантъ, онъ до извѣстной степени могъ быть подходящимъ руководителемъ для молодого Балакирева. Но какъ занятія съ Дюбюкомъ, такъ потомъ и уроки Эйзериха состояли только въ обученіи игрѣ на фортепіано и, если даже и касались правилъ гармоніи или контрапункта и понятія о формахъ, то не болѣе, какъ въ общихъ чертахъ. Всѣ эти свѣдѣнія Балакиреву пришлось добывать путемъ самостоятельнаго разбора лучшихъ произведеній музыкальной литературы, и недостаточность ихъ на долгое время служила тормазомъ въ его музыкальномъ творчествѣ. Единственнымъ руководителемъ, если можно его такъ назвать, въ этомъ отношеніи явился для Балакирева Александръ Дмитріевичъ Улыбышевъ, образованный любитель музыки, скрипачъ и музыкальный критикъ. На этомъ знакомствѣ и отношеніяхъ Балакирева необходимо остановиться въ виду того значенія, какое оно имѣло въ его музыкальномъ развитіи.

Богатый помѣщикъ Нижегородской губерніи А. Д. Улыбышевъ по выходѣ въ отставку въ 1830 году поселился въ своемъ Нижегородскомъ имѣніи, переѣзжая на зиму въ Нижній-Новгородъ, гдѣ у него былъ собственный домъ. Здѣсь онъ посвятилъ себя литературнымъ и музыкально-критическимъ трудамъ, здѣсь изъ подъ пера его вышла біографія Моцарта, составившая ему громкую и почетную извѣстность среди европейской музыкальной критики; здѣсь же онъ работалъ и надъ другой своей книгой—о Бетховенѣ.

Живя въ Нижнемъ Новгородѣ Улыбышевъ собиралъ у себя весь высшій кругъ тогдашняго общества, устраивалъ домашніе музыкальные вечера и хлѣбосольные обѣды и ужины. Эйзерихъ являлся постояннымъ участникомъ этихъ музыкальныхъ собраній въ качествѣ исполнителя фортепьянныхъ партій въ тріо, квартетахъ и т. п., а иногда и выступая въ качествѣ дирижера оркестра, составленнаго изъ театральныхъ музыкантовъ и мѣстныхъ любителей. Благодаря его энергіи и стараніямъ Нижній-Новгородъ имѣлъ возможность услышать въ весьма порядочномъ исполненіи *Requiem* Моцарта, при чемъ участвовалъ хоръ пѣвчихъ Карабинернаго полка, пополненный любителями. Солистами были также любители—ученицы и ученики Эйзериха. Театральный оркестръ былъ добавленъ мѣдными инструментами изъ военнаго полкового оркестра и любителями—скрипачами. При этомъ случаѣ молодой Балакиревъ уже былъ существеннымъ помощникомъ своего преподавателя, разучивая хоры и аккомпанируя пѣвцамъ. Попавши черезъ Эйзериха въ домъ Улыбышева, Балакиревъ сразу окунулся въ царившую тамъ музыкальную атмосферу, оказавшую огромное вліяніе на развитіе его музыкальнаго вкуса и расширившую его музыкальный кругозоръ. Чтобъ имѣть понятіе объ этой музыкальной атмосферѣ, достаточно указать, что въ домѣ Улыбышева постоянно исполнялись скрипичныя сонаты Бетховена, множество дуэтовъ для ф. п. со скрипкой разныхъ авторовъ, преимущественно Осборна и Беріо, тріо и квартеты (первые 6) Бетховена, тріо Шопена, тріо и квартеты Мендельсона, секстеты Глинки, Бертини, Фески, оба септуора Гуммеля и т. д. Задумавъ въ отвѣтъ на книгу Ленца «Beethoven et ses trois styles» написать сочиненіе о Бетховенѣ, Улыбышевъ желалъ слышать въ оркестрѣ его симфоніи, вслѣдствіе чего тѣмъ же театральнымъ оркестромъ при участіи любителей и военныхъ музыкантовъ подъ управленіемъ Эйзериха были исполнены въ залѣ у него 2-я, 3-я, 5-я и 7-я симфоніи этого автора. Покидая навсегда Нижній-Новгородъ, Эйзерихъ указалъ Улыбышеву на молодого Балакирева, которому въ то время было около 15-ти лѣтъ, какъ на своего замѣстителя, и послѣдній заступилъ съ этой поры мѣсто своего учителя въ домѣ Улыбышева не только какъ

пьянистъ и участникъ въ исполненіи камерной музыки, но и какъ дирижеръ. Такъ какъ Улыбышеву желательно было слышать и тѣ изъ симфоній Бетховена, которыя не были исполнены Эйзерихомъ, то Балакиреву пришлось встать за дирижерскій пультъ и, такъ сказать, продебютировать на этомъ поприщѣ исполненіемъ 1-й, 4-й и 8-й симфоній Бетховена. Исполненіе 9-й симфоніи, разумѣется, было не подъ силу ни оркестру, ни юному дирижеру, а была ли исполнена 6-я, пасторальная, симфонія и подъ чьимъ управленіемъ, свѣдѣній не имѣется. Завязавшееся знакомство между Улыбышевымъ и Балакиревымъ, несмотря на неравенство лѣтъ, перешло вскорѣ въ тѣсную дружбу и выражалось въ чисто отеческихъ попеченіяхъ стараго біографа Моцарта о своемъ юномъ товарищѣ. Въ своемъ предсмертномъ письмѣ къ Балакиреву Улыбышевъ пишетъ: «ты знаешь, я не терплю никакой сантиментальности, но теперь я долженъ сказать, что люблю тебя, какъ сына, и много, много благодарилъ бы Господа, еслибъ ты былъ дѣйствительно мой сынъ». Такимъ близкимъ отношеніямъ не мало способствовала, конечно, и домашняя обстановка какъ Улыбышева, который былъ въ семейномъ кругу совершенно одинокъ въ своихъ музыкальныхъ стремленіяхъ, такъ въ особенности и Балакирева, и для уясненія его характера въ ту пору, когда онъ еще слагался, необходимо ближе ознакомиться съ условіями его жизни.

Вскорѣ послѣ поступленія маленькаго Балакирева въ гимназію въ семьѣ его произошло крупное событіе: скончалась мать его. Обстоятельство это кореннымъ образомъ измѣнило всю домашнюю обстановку и условія воспитанія дѣтей. Алексѣй Константиновичъ, вѣроятно, не имѣя возможности наблюдать за ученіемъ старшихъ дѣтей, предпочелъ перевести сына въ Александровскій Дворянскій Институтъ, гдѣ имѣлся пансіонъ, а старшую дочь взяли на воспитаніе родственники. Въ лицѣ матери Милій Алексѣевичъ потерялъ, можно сказать, единственнаго человѣка въ своей семьѣ, который серьезно интересовался его музыкальными занятіями. При возможномъ сочувствіи къ нимъ со стороны отца общаго между нимъ и сыномъ на этой почвѣ было слишкомъ мало; естественно поэтому, что молодой

Балакиревъ обратился туда, гдѣ могъ встрѣтить откликъ на свои интимные запросы и стремленія. Это именно онъ и нашелъ въ домѣ Улыбышева. Такимъ образомъ, у него составился особый кругъ исключительно его личныхъ знакомыхъ и друзей, ничего общаго не имѣвшій съ кругомъ знакомствъ его семьи. Вслѣдствіе этого и отношенія его къ тому и другому носили совершенно различный характеръ, и онъ привыкъ никогда ихъ не смѣшивать. Разграниченіе это простиралось до того, что и впослѣдствіи онъ какъ будто не допускалъ возможности интереса къ музыкѣ со стороны кого-либо изъ своихъ родныхъ и не вводилъ никого изъ круга своихъ личныхъ знакомствъ въ ихъ общество.

Рано предоставленный даже въ занятіяхъ музыкой самому себѣ, Балакиревъ, при независимости своего характера, съ молоду привыкъ самостоятельно относиться ко всякому явленію, съ которымъ его сталкивала жизнь. Необыкновенный талантъ его, котораго онъ не могъ не сознавать, въ связи съ этой привычкой къ самостоятельности породили въ немъ ту непоколебимую увѣренность въ себѣ, своихъ силахъ, которая характеризовала его дѣйствія и высказываемыя имъ сужденія. Его мнѣнія облекались въ форму, не допускающую колебаній, и увѣренность его въ себѣ передавалась окружающимъ, въ чемъ и заключалась тайна его вліянія на другихъ.

Попавъ въ домъ Улыбышева, онъ обратилъ на себя вниманіе всей музыкальной части Нижегородскаго общества, какъ талантливый и подающій большія надежды піанистъ и композиторъ. Но эти ранніе успѣхи не вызвали въ немъ ни ложнаго самомнѣнія, ни подчеркиванія своего авторитета, ни тѣмъ болѣе исканія славы, которой онъ никогда не пользовался въ той мѣрѣ, какъ того заслуживали его дѣятельность и талантъ. Увѣренность его въ себѣ и вліяніе на окружающихъ проявлялись какъ бы помимо его воли; онъ поражалъ смѣлостью своихъ независимыхъ сужденій и образа дѣйствій и очарованіемъ своей необыкновенной личности и дарованій. Онъ былъ безпощаденъ и иногда очень рѣзокъ въ спорахъ, не допуская ни въ чемъ никакихъ компромиссовъ, но это не мѣшало его необыкновенной добротѣ сердца проявляться вездѣ, гдѣ къ тому предста-

влялся случай. Онъ всегда готовъ былъ взять подъ свою защиту обиженныхъ, и въ воспоминаніяхъ его товарищей по Институту сохранились эпизоды, характеризующіе эти его черты. Не перенося ничего фальшиваго, неискренняго и двуличнаго, онъ самъ отличался всегда необыкновенной прямотою, говорилъ всегда правду въ глаза, какъ бы она ни была сурова, нисколько не стараясь позолотить пилюлю, и эта его подчасъ жесткая прямота, если даже и вызывалась желаніемъ добра, создала ему впослѣдствіи не мало враговъ.

Обстановка, въ которую попалъ молодой Балакиревъ въ домѣ Улыбышева, явилась для него какъ бы школою въ смыслѣ развитія его способностей и музыкальнаго кругозора. Знакомство съ лучшими произведеніями музыкальнаго искусства, бесѣды съ хозяиномъ и, быть можетъ, споры по поводу значенія тѣхъ или другихъ сочиненій и авторовъ, все это вырабатывало въ немъ тотъ строгій музыкальный вкусъ и критическое чутье, которыми онъ такъ широко пользовался впослѣдствіи и удивлялъ окружающихъ быстротою и вѣрностію своей оцѣнки. Здѣсь онъ познакомился съ лучшими произведеніями классической музыки, здѣсь же произошло и первое его знакомство съ музыкой Глинки: въ одномъ изъ бывшихъ подъ управленіемъ Эйзериха концертовъ, при участіи пѣвцовъ-любителей и оркестра, было исполнено тріо изъ оп. «Жизнь за Царя»—«Не томи, родимый». Музыка эта своею свѣжестью и красотою произвела глубокое впечатлѣніе на начинающаго композитора и дала ему мысль сдѣлать фортепіанную фантазію на темы изъ этой оперы, съ которой онъ впослѣдствіи и явился къ самому Глинкѣ.

Было бы вполнѣ естественнымъ, еслибъ молодой Балакиревъ, попавъ въ домъ Улыбышева въ юномъ возрастѣ, подпалъ въ своихъ музыкальныхъ вкусахъ подъ вліяніе этого просвѣщеннаго критика, широко знакомаго съ музыкальною литературой и составившаго себѣ опредѣленные взгляды на выдающихся представителей этого искусства. Это казалось бы тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что, будучи уже хорошимъ піанистомъ, Балакиревъ былъ совершенно не подготовленъ съ теоретической стороны. По всей вѣроят-

ности, здѣсь, въ бесѣдахъ съ хозяиномъ дома, онъ выработалъ въ себѣ болѣе опредѣленныя понятія о гармоніи, контрапунктѣ и формахъ изъ разбора исполняемыхъ сочиненій, а необходимость взяться за дирижерскую палочку познакомила его съ составомъ оркестра и пріемами инструментовки. И несмотря на это, выступивъ по пріѣздѣ въ Петербургъ на самостоятельную дорогу, Балакиревъ тотчасъ показалъ себя совершенно независимымъ въ своихъ музыкальныхъ взглядахъ и стремленіяхъ, далеко не согласныхъ со вкусами его пріятеля и руководителя. Есть полное основаніе предположить, что эта независимость проявлялась уже и раньше, и въ книгѣ Улыбышева «Beethoven, ses critiques et glossateurs» есть намеки на то, что между нимъ и его юнымъ другомъ бывали несогласія въ оцѣнкѣ музыкальныхъ произведеній.

Подводя итогъ всему изложенному, мы невольно должны признать, что въ своемъ музыкальномъ развитіи Балакиревъ болѣе всего обязанъ самому себѣ. Десять уроковъ Дюбюка, занятія съ Эйзерихомъ, прерванныя на пятнадцатилѣтнемъ возрастѣ, наконецъ знакомство и близость съ Улыбышевымъ, все это — не болѣе какъ счастливыя случайности, помогавшія развивающемуся таланту собрать хотя бы нѣкоторыя крохи музыкальнаго образованія. Съ точки зрѣнія современныхъ требованій консерваторій оно, конечно, было далеко недостаточнымъ, благодаря чему для обработки каждаго изъ задуманныхъ молодымъ авторомъ сочиненій требовалось несоразмѣрно много труда и времени. Но за то у молодого Балакирева недостатокъ этотъ съ избыткомъ восполнялся свѣжестью бившаго ключомъ таланта, не связаннаго никакой рутиной и не подчиненнаго никакимъ условнымъ требованіямъ quasi-классической школы, что вредно отразилось даже на такомъ крупномъ талантѣ, какъ Чайковскій.

III.

Хотя, казалось бы, призваніе молодого Балакирева достаточно опредѣлилось уже ко времени окончанія имъ курса ученія въ Александровскомъ институтѣ, тѣмъ не менѣе, и самъ онъ не сразу рѣшилъ свою судьбу.

Избрать тотчасъ же по окончаніи курса средняго учебнаго заведенія профессію музыканта представлялось въ тѣ времена совершенно необычнымъ и въ матеріальномъ отношеніи рискованнымъ. Любая государственная служба могла дать большее матеріальное обезпеченіе, чѣмъ эта профессія, для которой не представлялось иной возможности заработка кромѣ даванія частныхъ уроковъ. Послѣдующія обстоятельства жизни Балакирева не разъ могли доказать правильность этого положенія. Руководясь, несомнѣнно, этими соображеніями, онъ поѣхалъ въ Казань для поступленія въ университетъ, и такъ какъ въ студенты ему попасть не удалось, то онъ зачислился вольнымъ слушателемъ по физико-математическому факультету. Періодъ жизни Балакирева въ Казани былъ непродолжительнымъ и въ музыкальномъ отношеніи не далъ ему почти ничего.

Не получая средствъ отъ отца, онъ долженъ былъ содержать себя уроками музыки, которыхъ у него было недостаточно. Пробывъ такимъ образомъ въ Казани два года въ большой нуждѣ, онъ отправился на лѣтнее время въ имѣніе Улыбышева, село Лукино (въ 40 верстахъ отъ Нижняго Новгорода), и здѣсь рѣшилась его дальнѣйшая судьба: вмѣсто возвращенія въ Казань онъ воспользовался предложеніемъ Улыбышева ѣхать съ нимъ въ Петербургъ. Поѣздка эта состоялась въ концѣ 1855 года, дала возможность Балакиреву познакомиться съ Глинкой, Даргомыжскимъ, Львовымъ и другими представителями музыкальнаго искусства и критики и выдвинула его на арену, гдѣ онъ могъ вполнѣ развернуть свои силы.

Немедленно по пріѣздѣ въ Петербургъ Улыбышевъ представилъ молодого Балакирева М. И. Глинкѣ, жившему тогда въ Эртелевомъ переулкѣ въ д. Томилова съ сестрою Л. И. Шестаковой. Послѣ этого Балакиревъ сталъ часто посѣщать Глинку, игралъ ему свои сочиненія: Allegro изъ концерта fis-moll и фантазію на темы изъ оп. «Жизнь за Царя», много говорилъ съ нимъ о музыкѣ и дѣлился впечатлѣніями всего слышаннаго имъ тогда въ операхъ и концертахъ. Глинка остался очень доволенъ обработкой темы «Не томи, родимый» и приводилъ въ сравненіе транскрипцію Дёлера, который совершенно не сумѣлъ справиться съ этой задачей. Насколько

композиторскій талантъ Балакирева заинтересовалъ Глинку, можно судить по тому уже, что на первыхъ порахъ онъ предложилъ ему сочинить пьеску для ф-п. на испанскую тему, записанную дономъ Педро (компаньономъ Глинки) въ его альбомѣ. Вырвавъ этотъ листокъ, Глинка передалъ его Балакиреву и совѣтовалъ въ заглавіи сочиненія непремѣнно упомянуть, что тема эта дана имъ—Глинкой, а посвященіе сдѣлать Улыбышеву. «Такимъ образомъ наши три имени будутъ соединены», говорилъ онъ.

Но композиторская техника Балакирева не была еще тогда достаточною, чтобъ справиться съ этой задачей, и самъ Глинка остался недоволенъ показанными ему набросками этого сочиненія.

Вскорѣ по пріѣздѣ въ Петербургъ 12-го февраля 1856 года состоялось первое публичное выступленіе Балакирева, какъ композитора и піаниста, въ университетскомъ концертѣ подъ управленіемъ Карла Шуберта, превосходнаго віолончелиста, хорошаго музыканта и дирижера. Авторомъ было исполнено Allegro изъ концерта fis-moll съ сопровожденіемъ оркестра. Какъ сочиненіе, такъ и авторъ были весьма сочувственно встрѣчены музыкальною критикой. Улыбышева уже не было въ Петербургѣ, но онъ очень интересовался публичнымъ выступленіемъ своего питомца и радовался его успѣхамъ.

Чтобъ собрать средства для дальнѣйшаго своего устройства въ Петербургѣ, Балакиревъ, при содѣйствіи инспектора музыки въ Императорскихъ театрахъ В. А. Кологривова, далъ весною того же года собственный концертъ въ небольшомъ залѣ Мятлева на Исаакіевской площади.

Въ апрѣлѣ 1856 года Глинка собрался ѣхать за границу. Передъ отъѣздомъ онъ далъ Балакиреву тему народнаго испанскаго марша, предложивъ написать на нее увертюру. На прощанье онъ подарилъ ему свой автографъ «Не томи, родимый» и портретъ. Изъ за границы Глинка уже не вернулся, и такимъ образомъ Балакиревъ, будучи знакомъ съ нимъ не болѣе четырехъ мѣсяцевъ, лишился въ немъ послѣдняго лица, которое могло бы стать для него дѣйствительно цѣннымъ руководителемъ и совѣтникомъ въ началѣ его музыкальной дѣятельности и занятій композиціей. Съ этой поры онъ оказался всецѣло предоставленнымъ самому себѣ. Не-

безынтересно поэтому выяснить его музыкальную личность при вступленіи въ первый періодъ его знаменательной дѣятельности.

Музыкальный питомецъ фанатичнаго почитателя Моцарта, какъ выше было указано, далеко не всегда соглашался со своимъ руководителемъ въ музыкальныхъ воззрѣніяхъ. Выработкѣ его самостоятельныхъ взглядовъ не мало способствовала, помимо природнаго дарованія, его чрезвычайная любознательность и его феноменальная память. Онъ съ жадностью поглощалъ все, что только могъ найти новаго въ музыкальной литературѣ, подвергая всякую новую вещь всестороннему разбору, доходившему иногда до мелочныхъ подробностей. Скоро онъ значительно опередилъ своего руководителя въ знакомствѣ съ новѣйшей музыкальной литературой, которая и открыла ему новые горизонты, выходящіе за предѣлы классическихъ преданій.

Всего естественнѣе было бы для выясненія музыкальныхъ взглядовъ и стремленій Балакирева въ ту пору обратиться къ отзывамъ о немъ тѣхъ лицъ, которые наиболѣе близко соприкасались съ нимъ.

Но, къ сожалѣнію, отзывы, характеризующіе его тогдашнюю музыкальную личность и идеалы, оказываются далеко не всегда согласными между собою и не соотвѣтствуютъ характеру его первоначальнаго творчества, которое также можно разсматривать, какъ историческое свидѣтельство его тогдашнихъ вкусовъ и направленія.

Очень скоро по пріѣздѣ Балакирева въ Петербургъ вокругъ него сталъ образовываться кружокъ молодыхъ талантливыхъ людей, составившій впослѣдствіи славу русскаго искусства. Первымъ познакомился съ нимъ Ц. А. Кюи, затѣмъ М. П. Мусоргскій и А. С. Гусаковскій, который, впрочемъ, скоро оставилъ занятія музыкой. На смѣну ему явился Н. А. Римскій-Корсаковъ и наконецъ послѣднимъ примкнулъ къ нимъ А. П. Бородинъ. Наиболѣе подробныя свѣдѣнія о музыкальной личности, убѣжденіяхъ, вкусахъ и вліяніи Балакирева въ ту пору даетъ намъ Римскій-Корсаковъ въ своей «Лѣтописи». Вотъ его опредѣленіе: «отличный піанистъ, превосходный чтецъ нотъ, прекрасный импровизаторъ, отъ природы одаренный

чувствомъ правильной гармоніи и голосоведенія, онъ обладалъ частію самородной, частію пріобрѣтенной путемъ практики на собственныхъ попыткахъ сочинительской техникой... Онъ сразу чувствовалъ всякую техническую недодѣланность или погрѣшность, онъ сразу схватывалъ недостатокъ формы... Его слушались безпрекословно, ибо обаяніе его личности было страшно велико... Онъ деспотически требовалъ, чтобы вкусы его учениковъ въ точности сходились съ его вкусами». Такъ какъ учениками его были перечисленные выше молодые композиторы, то невольно возникаетъ вопросъ, почему они встали въ такое отношеніе къ Балакиреву, которому самому было только 20 лѣтъ? Римскій-Корсаковъ даетъ на это такой отвѣтъ: «въ ту пору техника Балакирева и его знанія... безконечно превышали технику и знанія» его товарищей. «Онъ былъ, во всякомъ случаѣ, музыкантъ по существу и по профессіи, а они даровитые любители». Дѣйствительно, никто изъ нихъ первоначально не готовился быть музыкантомъ по профессіи: Кюи и Мусоргскій были военными, Римскій-Корсаковъ—морякъ, Бородинъ и Гусаковскій—химики. Одинъ Балакиревъ не имѣлъ другой спеціальности, кромѣ музыки, и къ 20 годамъ его вкусы и направленіе строго обозначились и опредѣлились. При его независимости и способности подчинять своему вліянію окружающихъ, при тѣхъ качествахъ его, какъ музыканта, о которыхъ упоминаетъ Римскій-Корсаковъ, онъ весьма естественно сдѣлался главою и руководителемъ кружка. Поэтому, когда мы встрѣчаемъ отзывы о вкусахъ и направленіи этого «страннаго», какъ говоритъ Чайковскій, кружка, мы должны относить ихъ ко вкусамъ и направленію Балакирева, какъ ихъ понимало лицо, дававшее отзывъ. По опредѣленію Римскаго-Корсакова, эти вкусы тяготѣли къ Глинкѣ, Шуману и послѣднимъ квартетамъ Бетховена. Восемь его симфоній пользовались незначительнымъ расположеніемъ, Мендельсонъ, за немногими исключеніями, былъ мало уважаемъ. Моцартъ и Гайднъ считались устарѣвшими, С. Бахъ окаменѣлымъ. Шопенъ приравнивался Балакиревымъ къ нервной свѣтской дамѣ. Берліозъ уважался, Листъ признавался извращеннымъ и каррикатурнымъ. Далѣе Римскій-Корсаковъ говоритъ, что

мелодическое творчество было въ немилости и большинство мелодій и темъ считалось слабой стороной музыки. «Почти всѣ основныя мысли Бетховенскихъ симфоній считались слабыми; Шопеновскія мелодіи сладкими и дамскими; Мендельсоновскія—кислыми и мѣщанскими. Темы Баховскихъ фугъ, однако, несомнѣнно уважались. Наибольшимъ вниманіемъ и почтеніемъ пользовались музыкальные моменты, называемые *дополненіями, вступленіями, короткія, но характерныя фразы, упорныя диссонирующія послѣдовательности* (*однако не энгармоническаго рода*), *секвенцеобразныя наростанія, органные пункты, рѣзкія заключенія и т. п.*». Должно сознаться, что если дѣйствительно таковы были вкусы Балакирева и его кружка, Чайковскій имѣлъ нѣкоторое основаніе назвать его «страннымъ». Но вѣдь «Лѣтопись» Римскаго-Корсакова, какъ и всѣ мемуары, есть лишь отраженіе личныхъ впечатлѣній автора ея, которыя, конечно, не всегда совпадаютъ съ дѣйствительностью. Это станетъ тотчасъ же очевиднымъ, если мы сопоставимъ только что приведенный отзывъ съ другими документами.

Въ своихъ воспоминаніяхъ Ц. А. Кюи [1]) признаетъ главенство Балакирева среди молодыхъ членовъ кружка; говоритъ о рѣзкой критикѣ и увлеченіяхъ молодости, которыми объяснялась эта рѣзкость: о непочтительности къ Моцарту и Мендельсону, которымъ противупоставляли Шумана. «Сильно увлекались Листомъ и Берліозомъ. Боготворили Шопена и Глинку», говоритъ онъ. Здѣсь не упоминается ни о каррикатурности Листа, которымъ, наоборотъ, увлекались, ни тѣмъ болѣе о сравненіи Шопена съ нервной дамой. Для тѣхъ, кто помнитъ взгляды и вкусы Балакирева въ позднѣйшую эпоху, отзывъ Кюи, несомнѣнно, будетъ казаться ближе къ дѣйствительности. Но обратимся къ самому Балакиреву и посмотримъ, какъ выражались его вкусы въ его письмахъ и сочиненіяхъ того періода. Въ одномъ изъ писемъ къ своему товарищу Н. Л. Заткевичу [2]), отъ

---

[1]) «Ежегодникъ Имп. Театровъ» 1910 г. вып. I.

[2]) Выдержки изъ этихъ писемъ были помѣщены В. В. Корсаковымъ въ «Русск. Вѣд.» 4 іюля 1910 г.

19 февраля 1857 года, Балакиревъ, жалуясь на равнодушіе публики ко всему истинно-прекрасному, говоритъ, что производитъ эффектъ лишь то, что не выходитъ изъ рутинной, избитой колеи. «Почему и я произвожу эффектъ *дамскими ноктюрнами* Шопена и своими первыми сочиненіями, которыя не стоятъ ничего. *Шопена я не называю дамскимъ композиторомъ*, ибо у него есть вещи, заслуживающія высокой оцѣнки, но опять-таки не производящія въ публикѣ эффекта, въ чемъ, конечно, онъ, не виноватъ». Если же мы посмотримъ, въ какомъ характерѣ сочинялъ самъ Балакиревъ въ эту пору своей юности, то прежде всего увидимъ въ его сочиненіяхъ вліяніе именно Шопена, Глинки и отчасти Шумана. Мы увидимъ, что авторъ не отрицаетъ мелодіи, а широко ею пользуется, что въ сочиненіяхъ его нѣтъ ни *упорныхъ диссонирующихъ послѣдовательностей*, на *секвенцеобразныхъ наростаній*, да и вообще нельзя сказать, чтобъ они состояли главнымъ образомъ изъ «*вступленій*, *дополненій* и *рѣзкихъ заключеній*, *да короткихъ*, *характерныхъ фразъ*». Если впослѣдствіи авторъ считалъ нѣкоторыя изъ этихъ сочиненій устарѣвшими и дѣтски-наивными, то все же между ними были и такія, какъ, напр., музыка къ драмѣ «Король Лиръ», къ которымъ онъ никогда не относился отрицательно, слѣдовательно находилъ ихъ въ полномъ соотвѣтствіи со своими взглядами на искусство.

Такимъ образомъ оказывается, что взгляды и вкусы Балакирева и его кружка далеко не были такими уродливо-крайними, какъ ихъ изобразилъ Римскій-Корсаковъ. Расположеніемъ не пользовались не мелодіи и темы вообще, а лишь худыя, слащавыя, напыщенныя и т. п.; наоборотъ пользовались вниманіемъ не принципіально упорныя диссонирующія послѣдовательности, а лишь такія, которыя удовлетворяли музыкально-художественнымъ требованіямъ. Такую же оговорку надо сдѣлать и касательно прочихъ, яко-бы излюбленныхъ, по свидѣтельству Римскаго-Корсакова, моментахъ музыкальныхъ сочиненій. Балакиревъ являлся горячимъ сторонникомъ народности въ искусствѣ, и поэтому, Глинка и Шопенъ, какъ композиторы съ яркой народно-славянской окраской, были для него наиболѣе симпатичны. Онъ

высоко цѣнилъ силу, искренность и задушевность ихъ музыки и изящество ихъ гармонизаціи. Оригинальность, свѣжесть и новизна формъ сочиненій Шумана, Берліоза и Листа нашли въ немъ убѣжденнаго защитника и пропагандиста, а Бетховенъ, въ послѣднемъ періодѣ его творчества, являлся въ его глазахъ какъ бы родоначальникомъ всѣхъ послѣдующихъ композиторовъ. Но, привѣтствуя обновленіе музыкальныхъ формъ, внесенное этими композиторами, онъ никогда не смотрѣлъ на него, какъ на цѣль, и не допускалъ никакихъ въ этомъ отношеніи крайностей. Чувство мѣры указывало ему всегда надлежащія границы. Въ силу своего природнаго критическаго чутья и независимости характера онъ не могъ слѣпо подчиниться чьему либо авторитету, какъ бы онъ ни былъ высокъ, и не щадилъ въ своей критикѣ и тѣхъ авторовъ, сторонникомъ которыхъ являлся самъ, если находилъ въ ихъ сочиненіяхъ что либо недостойное ихъ таланта. При извѣстной рѣзкости его выраженій у него могло вырваться «непочтительное» слово по адресу кого либо изъ нихъ, которое, разумѣется, касалось лишь частнаго случая, а не было его мнѣніемъ объ этомъ авторѣ вообще. Съ другой стороны его безпристрастная критика позволяла ему находить хорошія стороны въ творчествѣ композиторовъ, не пользовавшихся его расположеніемъ и не принадлежавшихъ къ его направленію. Будучи принципіальнымъ противникомъ направленія А. Рубинштейна и не признавая въ немъ высокаго композиторскаго дарованія, онъ всегда ставилъ въ примѣръ его мастерство формы. Своимъ музыкальнымъ взглядамъ и вкусамъ онъ оставался вѣренъ до конца жизни, продолжая любить и ненавидѣть то, что любилъ и ненавидѣлъ 50 лѣтъ назадъ, и являя такимъ образомъ примѣръ необыкновенной стойкости и постоянства въ отношеніи разъ избраннаго направленія и своихъ симпатій.

IV.

Музыкальная дѣятельность Балакирева въ первый ея періодъ выразилась: въ образованіи вокругъ себя того замѣчательнаго кружка, который былъ названъ впослѣдствіи «могучею кучкой», и въ руководительствѣ его

членовъ; въ распространеніи той малоизвѣстной еще тогда музыки, которой онъ былъ убѣжденнымъ сторонникомъ и послѣдователемъ; въ основаніи вмѣстѣ съ Ломакинымъ Безплатной Музыкальной школы, концерты которой служили ему средствомъ проведенія своего направленія; въ собираніи и гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсенъ; въ переложеніи и изданіи сочиненій Глинки и, наконецъ, въ собственныхъ занятіяхъ композиціей, давшихъ, хотя не много, но высоко-талантливыхъ и оригинальныхъ сочиненій.

Въ качествѣ главы «могучей кучки» онъ хотя и являлся дѣйствительно вдохновителемъ ея членовъ въ первую пору ихъ творчества, но все же слова Римскаго-Корсакова, что «вліяніе его на окружающихъ было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу» можно принять лишь съ большими оговорками. Самъ Римскій-Корсаковъ разсказываетъ о томъ, какъ онъ постепенно уходилъ изъ подъ непосредственнаго вліянія Балакирева, а въ сочиненіяхъ Мусоргскаго, мы встрѣчаемъ такія крайности направленія, сторонникомъ которыхъ Балакиревъ никогда не былъ. Надо признать, что какъ бы ни было велико его вліяніе на окружающихъ, оно встрѣчало все-таки преграду въ личныхъ дарованіяхъ каждаго, и изъ одного кружка не могли бы выйдти столь различные по духу композиторы, какъ напр. Кюи и Римскій-Корсаковъ, или Мусоргскій и самъ Балакиревъ, если бы ихъ личныя особенности всецѣло поглощались вліяніемъ послѣдняго. Сила вліянія Балакирева выражалась именно въ томъ, что онъ отлично умѣлъ опредѣлить характеръ дарованія каждаго изъ своихъ товарищей, и предлагалъ имъ задачи въ соотвѣтствіи съ ихъ способностями.

Около середины шестидесятыхъ годовъ въ этомъ кружкѣ стало обнаруживаться почти всеобщее стремленіе къ оперной музыкѣ. Кюи, который имѣлъ уже тогда двѣ готовыхъ оперы: «Сынъ Мандарина» и «Кавказскій плѣнникъ», можно сказать почти опредѣлилъ свое призваніе, какъ композитора вокальнаго по преимуществу. Мусоргскій, хотя началъ занятія сочиненіемъ съ мелкихъ инструментальныхъ пьесъ, скоро выказалъ преобла-

дающее тяготѣніе къ вокальной музыкѣ и сталъ искать опернаго сюжета. Римскій-Корсаковъ, Бородинъ и Балакиревъ выказали себя на первыхъ порахъ болѣе симфонистами, чѣмъ вокальными композиторами, но и у нихъ въ это время явилось стремленіе испробовать свои силы въ оперѣ, стремленіе вполнѣ понятное послѣ геніальныхъ образцовъ Глинки, которыми такъ увлекались и изучали молодые товарищи. Къ тому же, какъ музыкальная форма, опера болѣе всякой другой доступна пониманію широкой публики и тѣмъ самымъ служитъ лучшимъ средствомъ распространенія новыхъ теченій, съ технической же стороны представляетъ несравненно менѣе затрудненій для автора, чѣмъ симфоническая или даже камерная музыка. Какъ вдохновитель своихъ товарищей, Балакиревъ указалъ Кюи въ качествѣ сюжета для оперы драму Гейне «Вильямъ Ратклифъ», Римскому-Корсакову драму Мея «Псковитянка», Бородину—его же драму «Царская Невѣста». Насколько вѣрно опредѣлилъ Балакиревъ дарованія своихъ товарищей, можно судить потому, что предложенные имъ сюжеты дали возможность Римскому-Корсакову и Кюи написать лучшія изъ своихъ сочиненій. Выборъ «Царской Невѣсты» для Бородина оказался не столь удачнымъ, и этотъ сюжетъ былъ вскорѣ оставленъ послѣднимъ. «Ратклифъ» писался въ пору наиболѣе тѣснаго сближенія его автора съ главою кружка, Балакиревымъ, который съ неизмѣннымъ интересомъ слѣдилъ за сочиненіемъ его. Восхищеніе, съ которымъ онъ относился къ этой музыкѣ, дало поводъ бросить ему упрекъ, будто онъ до конца жизни признавалъ хорошимъ изъ сочиненій своихъ товарищей только то, что писалось подъ его крылышкомъ. Упрекъ этотъ совершенно неоснователенъ, такъ какъ Балакиревъ никогда не относился отрицательно къ композиторской дѣятельности своихъ товарищей послѣ того, какъ они вышли изъ подъ его вліянія и руководства. Онъ многое высоко цѣнилъ въ «Анджело», «Flibustier» и «Сарацинѣ», онъ считалъ апогеемъ творчества Римскаго-Корсакова «Снѣгурочку» и «Младу»—оперы, какъ извѣстно, написанныя совершенно внѣ его наблюденія. Но виноватъ ли онъ, что подъ его руководствомъ Кюи удалось написать такую оперу, которая дѣйствительно выдѣляется изъ ряда его

произведеній. Балакиревъ признавался и автору, и другимъ, что послѣ Глинки и Даргомыжскаго онъ не знаетъ оперной музыки, въ которой было бы столько силы, душевности и изящества, какъ въ «Ратклифѣ», котораго онъ и считалъ высшей точкой подъема огромнаго таланта Кюи. Такое мнѣніе высказывалось имъ послѣ того, какъ онъ имѣлъ уже возможность познакомиться съ позднѣйшими произведеніями Кюи.

Въ своихъ сочиненіяхъ Балакиревъ не далъ намъ опернаго образца, по которому мы могли бы объективно судить о направленіи и идеалахъ его въ этой отрасли музыкальнаго творчества. Въ ту пору, когда, въ срединѣ шестидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, всѣ члены «могучей кучки» принялись за сочиненіе оперъ, онъ также задумалъ испробовать свои силы въ этомъ родѣ сочиненій и остановился на сюжетѣ сказки «Жаръ-птица». Его прельщала фантастическая сторона этой сказки, гдѣ онъ предполагалъ использовать вывезенныя имъ съ Кавказа восточныя темы. Но планъ оперы его не удовлетворялъ: подобно «Руслану» въ немъ было слишкомъ мало дѣйствія и совершенно отсутствовала какая-либо драматическая завязка. Его горячій характеръ требовалъ жизни и страсти въ оперномъ сюжетѣ; только драматическая фабула могла увлечь его всецѣло, а сказка «Жаръ-птица» давала матеріалъ только для фантастическихъ картинъ, для которыхъ онъ импровизировалъ на фортепьяно нѣсколько удивительныхъ по талантливости эскизовъ, къ сожалѣнію, оставшихся даже не записанными.

Но если мы не имѣемъ опернаго сочиненія Балакирева, по которому наглядно могли бы судить о его идеалахъ въ этой области музыкальнаго искусства, все же его широкое знакомство съ оперной литературой, критическое отношеніе къ ней и, наконецъ, наблюденіе и руководство творчествомъ его товарищей сдѣлали достаточно извѣстными его воззрѣнія на разныя стороны опернаго искусства, съ которыми и не безынтересно познакомиться.

Почти съ самаго начала возникновенія русской оперы въ ней опредѣлились два направленія, какъ бы взаимно дополняющія одно другое. Глинка, родоначальникъ русской музыки, въ оперномъ творчествѣ выка-

залъ значительно болѣе тяготѣнія къ чисто музыкальной сторонѣ, чѣмъ къ сценической. Его ближайшій преемникъ, Даргомыжскій, наоборотъ удѣлялъ гораздо большее вниманіе сценичности и правильности декламаціи, иногда даже въ ущербъ музыкальному содержанію.

Явившись прямымъ продолжателемъ Глинки и будучи наиболѣе родственнымъ ему по духу, Балакиревъ не могъ тѣмъ не менѣе не видѣть, что преобладаніе музыки безъ принятія въ расчетъ требованій сцены, въ концѣ концовъ дѣлаетъ не нужной сценическую обстановку. Поэтому «Русланъ» въ его глазахъ являлся геніальной симфоніей въ костюмахъ. Также и обработка сюжета «Жизнь за Царя» мѣстами его не удовлетворяла, и онъ соглашался съ Даргомыжскимъ, указывавшимъ, напр. на сценическую фальшь въ третьемъ дѣйствіи, послѣ того, какъ поляки уводятъ Сусанина. Оставшись одна и видя свою безпомощность, Антонида могла конечно предаться отчаянію, но какъ только явились подруги, мысль о немедленной погонѣ должна была сейчасъ же ее захватить. Тутъ не время распѣвать заунывныя пѣсни: «Не о томъ скорблю, подруженки, я горюю не о томъ». Лишь къ концу этой пѣсни подруги узнаютъ о постигшемъ семью Сусаниныхъ несчастіи, тогда какъ сама же Антонида провожаетъ отца со словами «тебя убьютъ», слѣдовательно ждать некогда, надо скорѣе созывать народъ для погони. Эту уступку ради музыкальныхъ цѣлей, чтобъ дать возможность пѣвицѣ исполнить сольный номеръ, Даргомыжскій называлъ сценической фальшью, и Балакиревъ съ нимъ совершенно соглашался.

Точно такъ же въ 3-мъ дѣйствіи «Руслана», въ томъ единственномъ мѣстѣ, гдѣ какъ будто начинается драматическая завязка, обилье танцевъ и сольныхъ номеровъ чрезвычайно замедляетъ ходъ дѣйствія. Балакиревъ находилъ не только излишними танцы Наины, но даже проэктировалъ пропускъ аріи «Чудный сонъ живой любви». Въ музыкальномъ отношеніи оба эти номера представляютъ наиболѣе слабые моменты въ оперѣ, и значеніе какъ для музыки, такъ и для сцены имѣютъ лишь колоритные речитативы Ратмира, предшествующіе его аріи. Балакиревъ находилъ, что

безъ ущерба для музыки и съ большою выгодой для сцены можно было бы эти речитативы связать непосредственно съ финаломъ, въ которомъ собственно и сосредоточивается весь сценическій интересъ. Но здѣсь Глинка сдѣлалъ промахъ въ музыкальной характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, на что также Балакиревъ указывалъ. Въ то время какъ Русланъ и Ратмиръ подпадаютъ очарованію Наины, и Горислава тщетно призываетъ своего супруга, она же вдругъ начинаетъ выражать свое отчаяніе темой враговъ— волшебницъ замка Наины, темой къ тому же совершенно не соотвѣтствующей ея настроенію.

Балакиревъ считалъ очень важной въ оперѣ музыкальную характеристику дѣйствующихъ лицъ, но не былъ сторонникомъ построенія оперы на системѣ leitmotiv'овъ, какъ это мы находимъ у Вагнера. Изображеніе въ музыкѣ не только лицъ, но и предметовъ соотвѣтствующимъ мотивомъ, неизбѣжно появляющимся при всякомъ даже только упоминаніи о нихъ на сценѣ, чрезвычайно связываетъ композитора и низводитъ сочиненіе оперы на степень механическаго подбора заранѣе приготовленныхъ темъ. При всей опредѣленности основного характера даннаго лица на сценѣ могли случиться такія положенія, гдѣ оно выказываетъ совершенно новыя черты, для изображенія которыхъ композиторъ могъ бы не только видоизмѣнить избранный ранѣе для характеристики его мотивъ, но даже взять совсѣмъ новый. Композиторъ, по мнѣнію Балакирева, прежде всего долженъ сочинять хорошую музыку, а выборъ пріемовъ составляетъ вопросъ второстепенный.

Не меньшее значеніе придавалъ онъ и декламаціонной сторонѣ въ оперѣ, и отдавалъ въ этомъ отношеніи должную дань уваженія Даргомыжскому. Всякій, по его мнѣнію, желающій приняться за сочиненіе оперы, долженъ основательно изучить лучшія вокальныя сочиненія послѣдняго. При всей красотѣ музыки его не удовлетворяла декламаціонная сторона напр. въ оперѣ «Князь Игорь». Самъ Бородинъ по поводу сочиненія этой оперы писалъ г-жѣ Кармалиной: «чисто речитативный стиль мнѣ былъ не понутру и не по характеру. Меня тянетъ къ пѣнію, кантиленѣ, а не къ

речитативу»... Нѣтъ сомнѣнія, что, если бы Балакиревъ писалъ оперу, онъ весьма близко держался бы высказанныхъ Бородинымъ вкусовъ, но не признавая голаго речитатива, онъ тѣмъ не менѣе былъ къ нему очень требователенъ тамъ, гдѣ онъ былъ на мѣстѣ.

Такъ какъ принято было въ обществѣ, и въ особенности во враждебномъ новому направленію лагерѣ, относить всѣ крайности въ сочиненіяхъ нѣкоторыхъ членовъ Балакиревскаго кружка къ вліянію изобрѣтенныхъ имъ теорій, то многими считалось, что идея построенія оперы исключительно на мелодическомъ речитативѣ принадлежитъ ему. Между тѣмъ изобрѣтателемъ этой теоріи, если можно такъ выразиться, явился Даргомыжскій въ эпоху сочиненія имъ оперы «Каменный гость», да и онъ, по словамъ Балакирева, далеко не былъ такимъ крайнимъ въ этомъ направленіи, какимъ оказался въ послѣдней, неоконченной имъ оперѣ. Тяжкая болѣзнь и смерть помѣшала ему осуществить всѣ его намѣренія и сказать окончательное слово. Къ ультра-реалистическимъ опытамъ Мусоргскаго, въ родѣ «Женитьбы», Балакиревъ всегда относился отрицательно.

V.

Въ концѣ пятидесятыхъ годовъ, когда сталъ образовываться Балакиревскій кружокъ, учиться гармоніи, контрапункту и практическому сочиненію было не у кого. Всѣ эти познанія пріобрѣтались самоучкой, на собственныхъ попыткахъ или изъ случайныхъ встрѣчъ съ лицами болѣе или менѣе обладающими ими. Но и такихъ въ то время почти не было, да къ тому же основательныя теоретическія познанія еще не представляли ручательства въ умѣломъ преподаваніи и способности научить начинающаго композитора всей премудрости музыкальной техники. Даже немного позднѣе, когда открылись классы С.-Петербургской консерваторіи, дѣло обстояло, какъ можно судить по воспоминаніямъ Лароша, не лучше. При краснорѣчивости, или вѣрнѣе многорѣчивости, лекцій, въ которыхъ прорывалось нерѣдко отраженіе религіозно-мистическихъ убѣжденій, профессоръ гармоніи и контрапункта Н. И. Заремба не обладалъ самымъ главнымъ и един-

ственно важнымъ—умѣньемъ поправлять задачи учениковъ; «найти выходъ изъ затруднительнаго положенія, написать нѣсколько тактовъ вмѣсто ученика и лучше ученика не было его дѣломъ» [1]). При такомъ положеніи понятно, что дѣйствительно руководителями въ дѣлѣ развитія композиторской техники могли быть музыканты-практики, пріобрѣвшіе нѣкоторый опытъ въ этой области, хотя бы путемъ самообразованія. Такими и явились въ консерваторіи — А. Г. Рубинштейнъ, въ кругу новой русской школы—М. А. Балакиревъ.

Въ своей «лѣтописи» Римскій-Корсаковъ усиленно подчеркиваетъ неправильность метода занятій Балакирева, упрекая его въ томъ, что онъ не давалъ систематическихъ уроковъ гармоніи, контрапункта и формъ. Эти упреки были бы до извѣстной степени понятны, если бы занятія подъ руководствомъ Балакирева не привели къ тѣмъ результатамъ, которые мы знаемъ, не дали бы возможности проявиться его таланту и создать что-либо значительное. Но на дѣлѣ оказалось какъ разъ наоборотъ. Въ то время какъ обученіе Чайковскаго въ консерваторіи разрѣшилось на первыхъ порахъ весьма посредственными сочиненіями его, занятія Римскаго-Корсакова подъ руководствомъ Балакирева очень скоро дали рядъ наиболѣе оригинальныхъ и талантливыхъ его произведеній, какъ «Садко», «Антаръ» и «Псковитянка». Не проходя самъ систематическаго курса гармоніи и контрапункта, Балакиревъ, разумѣется, не могъ ихъ преподавать другимъ, но въ то время дѣла обстояли такъ, что и сама консерваторія не могла найти порядочнаго профессора. Слѣдовательно, упреки Римскаго-Корсакова направлены не по адресу. За то особенность метода Балакирева, въ противоположность консерваторскому, состояла въ томъ, чтобъ избѣгать писать сухія и бездарныя сочиненія ради развитія техники, съ цѣлью только набить руку. Онъ убѣжденно считалъ такой пріемъ вреднымъ, приводящимъ къ рутинерству и музыкальной реторикѣ, и требовалъ, чтобы выработка техники производилась надъ сочиненіемъ талантливымъ, надъ

---

[1]) М. Чайковскій. Жизнь П. И. Чайковскаго.

которымъ стоитъ работать. Правиленъ ли этотъ взглядъ и вытекавшій изъ него методъ занятій, лучше всего даютъ намъ отвѣтъ такія сочиненія, какъ «Вильямъ Ратклифъ» Кюи, 1-я симфонія Бородина или первыя произведенія Римскаго-Корсакова.

Вышеуказанный методъ занятій Балакирева послужилъ также поводомъ обвиненія его въ отрицаніи необходимости изученія гармоніи и контрапункта, и въ деспотическомъ отношеніи къ творчеству своихъ товарищей. Мы видѣли, въ какихъ рукахъ находилось музыкально-теоретическое преподаваніе въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ прошлаго столѣтія, и потому отрицательное отношеніе, не къ преподаванію музыкальной техники вообще, а къ *такому* преподаванію вполнѣ понятно. Не сочувствовалъ Балакиревъ и общему направленію преподаванія музыки въ консерваторіи, удѣлявшему слишкомъ много вниманія виртуозности, часто въ ущербъ развитію вкуса и музыкальности. Значенія виртуозности, какъ средства, онъ, разумѣется, не отрицалъ, но справедливо находилъ, что, становясь цѣлью, она понижаетъ уровень музыкальнаго развитія. Что же касается деспотизма къ сочиненіямъ другихъ, то личныя особенности творчества членовъ Балакиревскаго кружка, ни мало несхожія ни между собою, ни съ особенностями его главы, полагаю, достаточно опровергаютъ это не имѣющее основаній обвиненіе. Вліяніе Балакирева выражалось главнымъ образомъ въ строгой критикѣ, въ избѣжаніи всего пошлаго, рутиннаго и сухого, и въ подражаніи Глинкѣ и лучшимъ произведеніямъ европейской музыкальной литературы, словомъ въ выработкѣ вкуса и стиля, да развѣ еще въ выборѣ излюбленныхъ имъ тональностей. Эта сравнительная мелочь дѣйствительно составляла одну изъ отличительныхъ особенностей его характера и давала не разъ поводъ къ насмѣшкамъ надъ его пристрастіемъ къ *Des-dur* или *H-moll*. Между тѣмъ, что казалось бы естественнѣе того, что авторъ выбираетъ тональности, наиболѣе соотвѣтствующія по характеру различнымъ моментамъ своего сочиненія, и дающія въ своемъ сопоставленіи наиболѣе яркіе контрасты? Балакиревъ обладалъ въ этомъ отношеніи такимъ тонкимъ вкусомъ, подобный которому былъ развѣ только

SCARAMOUCHE.

PIERROT.

LE VRAY PORTRAIT DE M. DE MOLIERE EN HABIT DE SGANARELLE.

у Листа, и не любилъ жертвовать этой художественной стороной сочиненія ради удобства и облегченія исполненія. Отсюда и вытекала та настойчивость, съ которою онъ часто требовалъ, чтобъ сочиненіе было написано въ указанной имъ тональности. Въ вышеназванныхъ сочиненіяхъ Римскаго-Корсакова дѣйствительно часто появляются наиболѣе любимыя Балакиревымъ тональности, но было ли это сдѣлано по настоянію послѣдняго или самостоятельно, достоинство ихъ отъ этого не мѣняется.

Указывая на неправильность метода Балакирева въ занятіяхъ его съ товарищами, Римскій-Корсаковъ кидаетъ ему еще болѣе серьезное обвиненіе. «Я чувствовалъ, что многаго не знаю, но былъ увѣренъ, что Балакиревъ знаетъ все на свѣтѣ; *а онъ ловко скрывалъ отъ меня и другихъ недостаточность своихъ свѣдѣній*», говоритъ онъ. Обвиненіе это бросаетъ тѣнь на нравственную личность Балакирева и не можетъ остаться безъ возраженій. Правдивость была съ дѣтства однимъ изъ основныхъ качествъ характера Балакирева. Органически не перенося никакой фальши, онъ свои отношенія къ людямъ ставилъ въ зависимость отъ этого качества: пока онъ могъ быть вполнѣ искреннимъ, довѣрію его не было границъ; но какъ только онъ начиналъ чувствовать въ чемъ-либо неискренность, отношенія его охладѣвали и иногда даже рѣзко прекращались. Примѣровъ его довѣрчивости къ людямъ и откровенности можно найти болѣе чѣмъ достаточно, а потому довольно странно было бы предположить, чтобы такой щепетильный къ правдѣ человѣкъ въ состояніи былъ сознательно морочить людей, которымъ искренно желалъ добра и считалъ ихъ наиболѣе близкими, а слѣдовательно и былъ съ нимъ вполнѣ правдивъ и откровененъ. Искусно скрывать недостаточность своихъ свѣдѣній, руководя группой талантливыхъ композиторовъ,—это пріемъ весьма рискованный, который едва-ли могъ остаться незамѣченнымъ тотчасъ же. Въ письмѣ къ В. В. Стасову [1]) Милій Алексѣевичъ прямо сознается, что научить Мусоргскаго гармоніи онъ не могъ, а лишь объяснялъ ему форму, проигрывая сочине-

---

[1]) В. Стасовъ. Модестъ Петровичъ Мусоргскій, біографическій очеркъ.

нія Бетховена, Шумана, Шуберта и другихъ авторовъ. Привыкнувъ съ молоду быть вполнѣ самостоятельнымъ въ своихъ занятіяхъ композиціей, Балакиревъ выработалъ въ себѣ ту твердую увѣренность въ своихъ силахъ, въ безошибочности своихъ воззрѣній и своей критики, которая помимо его воли могла передаваться и его товарищамъ, но отсюда еще далеко до сознательнаго скрыванья недостаточности своихъ свѣдѣній.

Итакъ, вліяніе Балакирева на окружающихъ его товарищей выразилось въ созданіи того направленія музыки, которое характеризуетъ «новую русскую школу». Въ этомъ болѣе общемъ и широкомъ смыслѣ отзывъ Чайковскаго, назвавшаго Балакирева *создателемъ теорій* «этого страннаго кружка» имѣетъ извѣстную долю правды. Но насколько велико было обаяніе создателя этихъ «теорій», можно видѣть изъ того, что тотъ же Чайковскій, никогда не принадлежавшій къ этому «странному» кружку, и державшійся мнѣній во многомъ діаметрально противоположныхъ, не могъ устоять предъ очарованіемъ таланта и личности Балакирева. Послѣдній оцѣнилъ съ первыхъ шаговъ высокое дарованіе Чайковскаго и стремился привлечь его въ свой кружокъ. Съ этого начались ихъ отношенія, не замедлившія принести плоды въ творчествѣ Чайковскаго первоначально въ видѣ симфонической поэмы «Фатумъ», посвященной Балакиреву, но подвергшейся столь безпощадной его критикѣ, что авторъ впослѣдствіи уничтожилъ эту партитуру. Потомъ вскорѣ за сочиненіемъ «Фатума» послѣдовало другое—увертюра «Ромео и Джульета» написанная по внушенію Балакирева и по его рецепту. Авторъ избралъ въ качествѣ основной тональности излюбленный Балакиревымъ *H-moll*, вторую тему сдѣлалъ, вопреки правиламъ классическихъ формъ, въ *Des-dur*; сочиненіе нѣсколько разъ передѣлывалось по указаніямъ Балакирева, слѣдившаго за каждымъ сочинявшимся тактомъ. Такимъ образомъ съ Чайковскимъ Балакиревъ продѣлалъ здѣсь то же самое, что онъ дѣлалъ и съ прочими своими товарищами. Разница была лишь въ томъ, что Чайковскій попалъ подъ руководство его, пройдя уже въ консерваторіи всю техническую часть музыкальнаго искусства. Что же касается самаго сочиненія, то популяр-

ность его въ настоящее время достаточно извѣстна, и общее мнѣніе признало, что здѣсь впервые проявился талантъ Чайковскаго во всей его силѣ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).

„ДОНЪ-ЖУАНЪ“ МОЛЬЕРА.

(Къ возобновленію комедіи на сценѣ Александринскаго театра).

Н. Долгова.

РЕДИ всѣхъ типовъ міровой литературы самая счастливая судьба выпала на долю Донъ-Жуана. Въ то время какъ интересъ къ Гамлету, Фаусту или Прометею кажется хотя-бы временно исчерпаннымъ, преданіе старой испанской легенды вплоть до нашихъ дней не перестаетъ останавливать на себѣ взглядъ поэта. Даже болѣе того. Чѣмъ ярче мѣняется характеръ умственныхъ теченій отдѣльныхъ эпохъ, тѣмъ болѣе доступной кажется старая мечта воплотить въ единой композиціи все очарованіе преданій о Севильскомъ Обольстителѣ.

Въ послѣднемъ таится, впрочемъ, и несомнѣнная опасность. Господствующія философскія и религіозныя настроенія заставляютъ насъ не только иначе подходить къ тайнѣ вѣчно-торжествующаго и вѣчно-неудовлетвореннаго искателя, но и иначе оцѣнивать былыя попытки рѣшить ту же загадку. И прежде чѣмъ бросить взглядъ на литературныя судьбы типа Донъ-Жуана невольно хочется указать на эту возможность предвзятыхъ переоцѣнокъ.

Въ основу пьесъ о Донъ-Жуанѣ легло старое преданіе благочестивыхъ францисканцевъ. Гроза всей Севильи, храбрецъ и красавецъ, Донъ-Жуанъ Теноріо внезапно исчезъ вскорѣ послѣ одной изъ своихъ послѣднихъ продѣлокъ—обольщенія дочери Командора Гонсало де Уллоа и убій-

ства самаго старца. Среди нѣкоторыхъ маловѣрныхъ возникло очень простое предположеніе: они рѣшили, что съ коварнымъ обольстителемъ расправились возмущенные его безчинствами монахи. Къ такой догадкѣ склоняло и то обстоятельство, что, по слухамъ, Донъ-Жуанъ спѣшилъ въ роковой вечеръ на свиданіе въ монастырскій храмъ, куда приглашало его письмо невѣдомой красавицы. Но иначе объяснила дѣло сама братія. По ея словамъ, безразсудный смѣльчакъ оскорбилъ статую убитаго имъ Командора, та ожила и низвергла нечестивца въ преисподнюю.

Несложная легенда. Но въ самой мысли о небесномъ гнѣвѣ противъ неутомимаго искателя любовныхъ утѣхъ уже кроется зерно великихъ поэтическихъ возможностей. Допуская вмѣшательство иныхъ силъ въ судьбу Донъ-Жуана, мы тѣмъ самымъ открываемъ въ его пылающей страсти элементъ какихъ то оскорбительныхъ для Неба, богоборческихъ порывовъ. Невольно начинаетъ казаться, что уже наивные монахи смутно угадывали великую опасность въ безумныхъ порывахъ мечтателя и за нихъ, а не за столь нерѣдкое въ ту пору, когда дворянинъ не разставался со шпагой, убійство покарали великаго грѣшника.

Пути такого толкованія Донъ-Жуана, какъ типа страстнаго искателя, видящаго цѣль жизни въ томъ, чтобы разрѣшить свою смутную грезу объ идеалѣ, намѣтилъ уже первый авторъ, взявшійся за обработку легенды. Монахъ поэтъ Габріэль Тельесъ, извѣстный подъ псевдонимомъ Тирсо де-Молина, отклонился отъ обычныхъ пріемовъ изображенія гуляки и бретера и ярко подчеркнулъ глубину увлеченій Донъ-Жуана. Въ его пьесѣ передъ зрителемъ развертывался цѣлый рядъ любовныхъ сценъ. Герцогиню Изабеллу, во дворецъ которой герой проникалъ подъ чужимъ именемъ, смѣняла рыбачка Тисбея, та, въ свою очередь, уступала мѣсто Доннѣ Аннѣ; но и эта свѣтская интрига вновь смѣнялась романомъ съ наивной поселянкой Аминтой. На ряду съ тѣмъ каждый романическій эпизодъ дышалъ мощью такихъ дерзновеній, что зритель не удивлялся даже тому, что громы небеснаго гнѣва, вслѣдъ за другими, призывалъ на голову нечестивца и его родной отецъ.

Но еще опредѣленнѣе выступаетъ отмѣченный характеръ легенды въ другомъ варіантѣ ея, героемъ котораго является не Донъ-Жуанъ Теноріо, а Донъ-Жуанъ де Маранья. Это сказаніе уже само по себѣ, внѣ вопроса о литературной его обработкѣ, ярко говоритъ о глубинѣ дерзновеній Донъ-Жуана. Въ немъ любовныя приключенія смѣняютъ одно другое. Въ концѣ концовъ нѣтъ того безумнаго плана, который не былъ бы уже осуществленъ. Тогда въ головѣ друга и спутника Донъ-Жуана — и до сей поры, являвшагося его мрачнымъ геніемъ — зарождается мысль о послѣднемъ вызовѣ, который превзошелъ бы своею смѣлостью все сдѣланное до сей поры. Онъ указываетъ обольстителю на то, что въ спискѣ обманутыхъ супруговъ недостаетъ имени Бога. Тотъ загорается желаніемъ восполнить этотъ пробѣлъ и создаетъ планъ соблазненія монахини. Но такой замыселъ не можетъ удаться! Съ Донъ-Жуаномъ начинаетъ происходить что-то недоброе. Онъ видитъ ужасныя видѣнія: при звонѣ погребальной службы о немъ молятся души, вызванныя изъ чистилища молитвами матери. Грѣшникъ трепещетъ и обращается къ покаянію. Въ заключительныхъ сценахъ предъ нами уже не гордый Донъ-Жуанъ, а смиренный монахъ Амвросій, проводящій долгіе годы въ постѣ и молитвѣ.

На первый взглядъ невольно кажется, что эта вторая легенда болѣе трудна для поэтической обработки. Въ ней отреченіе Донъ-Жуана отъ прежнихъ заблужденій является не минутной слабостью, а тѣмъ искреннимъ переворотомъ, задатки котораго онъ необходимо долженъ былъ и ранѣе носить въ своей душѣ. Между тѣмъ на чемъ обосновать возможность душевныхъ просвѣтленій героя средневѣковой легенды, разъ пала наивная вѣра той эпохи въ непрестанное вмѣшательство провидѣнія въ ходъ человѣческихъ дѣлъ?

Но судьба Донъ-Жуана — исключительная судьба. Въ началѣ девятнадцатаго вѣка, въ ту пору, когда подъ вліяніемъ идеалистической философіи европейская литиратура стала съ рѣдкой до той поры красочностью и тонкостью освѣщать вѣчно новую проблему любви, Гофманъ въ одномъ изъ своихъ причудливыхъ «Очерковъ въ манерѣ Калло» вернулся къ разбору

Донъ-Жуана. Очарованный музыкой Моцарта, романистъ задался цѣлью проникнуть въ тайну того образа, который носился передъ взоромъ великаго композитора въ моментъ музыкальной иллюстраціи легенды. И если мы вспомнимъ его неустанное тяготѣніе ко всему таинственному и едва уловимому, насъ не увидитъ тотъ фактъ, что въ его толкованіи пьесы слышится отзвукъ средневѣковаго міросозерцанія. Правда, его постановка вопроса гораздо шире. Онъ далекъ отъ мысли ссылаться на требованія суроваго догматизма. Пусть францисканскіе монахи принимаютъ плотское и духовное какъ антитезу. Гофманъ не будетъ съ ними. Онъ даже противъ нихъ. Онъ заодно съ Донъ-Жуаномъ. Но заимствуя отъ религіи прелесть смутныхъ мистическихъ грезъ, писатель прозрѣваетъ и въ мятущейся душѣ своего любимца плѣнительную мечту установить связь вѣчнаго съ преходящимъ и соединить въ торжествующемъ аккордѣ восторги чувственности съ восторгомъ неземныхъ озареній.

Съ неподдѣльнымъ восхищеніемъ рисуетъ Гофманъ образъ Донъ-Жуана. «Природа наградила Жуана, какъ любимое дитя, всѣмъ, что приближаетъ человѣка къ божественному, возвышая его надъ обыкновенной толпой, надъ произведеніями дюжинной фабричной работы, которыя подобно нулю только тогда имѣютъ цѣну, когда передъ ними стоитъ какая нибудь цифра, онъ былъ предназначенъ къ тому, чтобы побѣждать и господствовать. У него прекрасное сильное тѣло, складъ души, въ которомъ свѣтится искра, зажигающая предчувствія высшаго міра, глубокія чувства и быстро воспринимающій умъ». Но откуда же тогда его заблужденія? Для объясненія ихъ писатель обращается къ глубочайшимъ тайникамъ человѣческаго духа, и то, въ чемъ другіе видятъ проступокъ, возвышается у него до трагическаго разлада. «Хитростью врага міра, говоритъ Гофманъ, въ душѣ Донъ-Жуана возникла мысль, что посредствомъ любви и наслажденій женщиной можно осуществить на землѣ то, что живетъ на нашемъ сердцѣ, какъ небесное желанье, то есть то самое безконечное стремленье, которое ставитъ насъ въ непосредственное сношеніе съ неземнымъ міромъ». Заманчивая, но дерзостная мысль, смѣлость которой заставляетъ уже предугадывать трагическую развязку.

Таково толкованіе легенды о Донъ-Жуанѣ, высказанное однимъ изъ наиболѣе яркихъ представителей романтизма. Оно интересно, какъ образецъ взглядовъ писателей той-же школы. Не всѣ изъ нихъ возьмутъ эпиграфомъ строки автора «Фантастическихъ очерковъ», нѣкоторые не ознакомятся даже съ ними, но всѣ такъ или иначе сойдутся въ желаніи нарисовать болѣе утонченный образъ. И намъ ясна уже основная черта характера ихъ героя. Всего проще ее можно объяснить, обращаясь къ терминамъ сценическаго амплуа. Они рѣзко отмѣчаютъ различіе между человѣкомъ глубокихъ и искреннихъ увлеченій и легкомысленнымъ искателемъ любовныхъ утѣхъ, опредѣляя второго, какъ фата, и только для перваго сохраняя имя любовника. Донъ-Жуанъ Байрона, Мериме, Альфреда Мюссе, Ленау, Пушкина и Алексѣя Толстого—все это пламенные любовники. Пусть на ихъ долю выпало такое число побѣдъ, о какомъ не могъ мечтать ни одинъ искатель чувственныхъ наслажденій, мы все же вѣримъ, что страсть ихъ была одухотворена и что если они и доходили «до дерзкаго глумленія надъ природой и надъ Богомъ», то лишь послѣ долгихъ и мучительныхъ разочарованій.

Но этимъ выводомъ не исчерпывается исторія легенды о «Севильскомъ Обольстителѣ».

Въ семнадцатомъ вѣкѣ «Донъ-Жуанъ» былъ перенесенъ на подмостки итальянскаго театра, гдѣ общій духъ драматической литературы и традиціонный характеръ сцены опредѣлили значительное отклоненіе отъ основныхъ чертъ типа. Въ противоположность Испаніи, какъ странѣ воинствующаго католицизма, въ Италіи не было тѣхъ условій, которыя создали бы благопріятную почву для обработки легенды въ тѣхъ же серіозныхъ и даже мрачныхъ тонахъ, въ какихъ написана пьеса Тирсо де Молина. Уже произведенія представителей «регулярной» комедіи Джилиберто и въ особенности Чиконьини были проникнуты свѣтскимъ духомъ. По тому же пути пошли и служители итальянской comedia dell'arte.

Остановимся болѣе подробно на ихъ пьесѣ о Донъ-Жуанѣ, такъ какъ историческія изысканія заставляютъ предполагать, что Мольеръ не

былъ знакомъ съ испанской трагедіей, а принялъ сказаніе съ тѣми произвольными толкованіями и просто искаженіями, какія внесли въ него наивные импровизаторы. А что они должны были внести искаженія, становится яснымъ при первомъ взглядѣ на строй ихъ театра.

Комедія импровизацій получила свое названіе въ отличіе отъ писанной или «регулярной» комедіи. Въ то время какъ образцы послѣдней создавались опредѣленными драматургами, импровизація ведетъ свое происхожденіе отъ комическихъ фигуръ карнавальныхъ шествій и ярмарочной клоунады. Вѣрные традиціямъ ателланскихъ юношей, подвергавшихъ непритязательной сатирѣ нравы родного города, всѣ эти персонажи вступали въ шуточные діалоги и разыгрывали непритязательныя сценки, покушаясь порой скомбинировать ихъ безъ помощи драматурга и въ цѣлую пьеску. Но если импровизаторы и обращались къ писателю, роль того была вполнѣ подчиненной по отношенію актера. Прежде всего онъ былъ лишенъ возможности самостоятельно разрабатывать типы и характеры. Многодумный докторъ, вѣтреная Коломбина, простакъ Панталеонъ и другіе актеры ихъ немногочисленной труппы всю жизнь передавали опредѣленныя, какъ бы застывшія въ своей неподвижности, маски. Съ другой стороны, авторъ не былъ свободенъ и въ детальномъ развитіи интриги, такъ какъ актеры игнорировали особенности каждаго новаго сюжета и неизмѣнно повторяли тѣ сцены, которыя не разъ уже сослужили имъ службу.

Съ тѣми же пріемами подошли импровизаторы и къ сказанію о «Донъ-Жуанѣ» [1]). И можно ли удивляться, что герой пьесы не отличался у нихъ отъ другихъ бравыхъ капитановъ, которые вылетали на сцену со шпагой въ рукахъ и съ мѣста въ карьеръ демонстрировали нѣсколько «бравадъ»? Впрочемъ, если бы исполнитель «Донъ-Жуана» и замыслилъ болѣе серьезную концепцію, этотъ замыселъ былъ бы въ конецъ погубленъ его партнерами. Въ самомъ дѣлѣ, можетъ ли произвести впечатлѣніе потрясающая сцена убійства командора, если слуга «Донъ-Жуана» Арле-

[1]) Подробный анализъ ихъ сценарія можно найти у Louis Moland въ его изслѣдованіи «Molière et La Comédie italienne».

кинъ считаетъ своимъ непремѣннымъ долгомъ въ комическомъ ужасѣ налетѣть на трупъ и растянуться бокъ о бокъ съ нимъ? И могли ли зрители удержаться отъ улыбки, когда тотъ же Арлекинъ, приглашая на ужинъ статую, дѣлалъ ловкое сальтомортале со стаканомъ воды въ рукахъ? И все это послѣ драки, боксированія и даже... злостнаго высмаркиванія въ чужой платокъ. Но повидимому и исполнитель заглавной роли готовъ былъ дѣлить успѣхъ сценъ этого сорта. Такъ, онъ не отказывался вступить въ фехтовальный турниръ съ Арлекиномъ, хотя тотъ принималъ бой, растянувшись вверхъ ногами, а въ другой сценѣ становился рядомъ со слугою на колѣни, затѣмъ вскакивалъ и при громкихъ одобреніяхъ зрителей сыпалъ щедрые пинки ногою.

Странныя интерлюдіи для пьесы, которая не отступаетъ отъ схемы испанской драмы и въ эпилогѣ рисуетъ адскія муки грѣшника! И между тѣмъ, именно ей суждено было сыграть роль переходной ступени между произведеніемъ благочестиваго монаха и трудомъ Мольера.

Это не могло не отразиться на общемъ характерѣ пьесы великаго комическаго писателя. Разъ сказаніе утратило свой мистическій характеръ, передъ французскимъ авторомъ съ неизбѣжностью возникла задача взглянуть съ иной точки зрѣнія на популярную легенду. Но какъ можно было обработать ее въ тотъ вѣкъ, когда, въ противоположность мечтательному романтизму, во Франціи царилъ холодный и размѣренный классицизмъ? «Онъ и не могъ надѣяться на то, что публика его театра серіозно приметъ чудеса», говоритъ о Мольерѣ одинъ изъ критиковъ, и въ этомъ замѣчаніи особенно удачно выраженіе «серьезно приметъ». Въ чудо не повѣритъ и современный зритель, но онъ приметъ его, какъ полный глубокаго значенія символъ. Между тѣмъ публика семнадцатаго вѣка должна была либо брать на вѣру весь чудесный элементъ поучительнаго сказанія, либо посмѣиваться трезвымъ смѣхомъ надъ громомъ, молніей и маршировкой оживающихъ статуй. Такимъ образомъ Мольеру открывался только одинъ путь, на который онъ и ступилъ, задавшись цѣлью замѣнить фантастическій элементъ здоровымъ жизненнымъ наблюденіемъ и возстано-

вить правдивую повѣсть о тѣхъ сотняхъ знатныхъ красавцевъ, которые, пользуясь привиллегіей рожденія и богатства, сѣютъ кругомъ одно несчастье.

Но что же сталось съ безумными грезами «Донъ-Жуана»?

Приходится сознаться, что, обращаясь къ пьесѣ Мольера, мы и во всемъ остальномъ переходимъ въ область возможнаго и достижимаго. Ея герой изященъ, храбръ, великодушенъ, остроуменъ и эти черты обрисованы такъ ярко, что даже въ тѣхъ сценахъ, гдѣ онъ погрѣшаетъ противъ установившагося кодекса морали, мы не вполнѣ утрачиваемъ чувство симпатіи къ нему. Но все же нельзя не признать, что его взгляды на женщину слишкомъ далеки отъ тѣхъ плѣнительныхъ мечтаній, которыя волнуютъ другихъ Донъ-Жуановъ. Вотъ для кого смѣна любовныхъ утѣхъ никогда не являлась путемъ нежданныхъ разочарованій, а всегда была лишь плѣнительно-сладостнымъ планомъ будущихъ дѣйствій. «Постоянство къ лицу только чудакамъ». «Вся прелесть любви—въ частой перемѣнѣ»—афоризмы, которые мы слышимъ въ первой же сценѣ. И начертанная въ нихъ программа частыхъ перемѣнъ выполняется такъ стремительно, что становишься втупикъ передъ самымъ естественнымъ вопросомъ: да способенъ ли этотъ Донъ-Жуанъ не только на исключительное, но просто на болѣе или менѣе сильное чувство. Способенъ ли онъ хотя бы по прихоти минутной вспышки проститься съ плѣнившимъ его образомъ такъ же трогательно, какъ «Донъ-Жуанъ» Байрона, который, стоя на порогѣ новаго увлеченія, даетъ себѣ великія клятвы:

Скорѣе испарится океанъ,
Скорѣй земля, подъ гнетомъ вражьей силы,
Преобразится въ воду иль туманъ,
Чѣмъ изгоню изъ сердца образъ милый!

Возможность подобныхъ вопросовъ обусловила не одинъ отрицательный отзывъ о трудѣ Мольера не только въ нѣмецкой и русской, но даже во французской критикѣ. Но едва ли слѣдуетъ согласиться съ ними. Мысль, что Донъ-Жуанъ этого автора менѣе романтиченъ, чѣмъ его со-

братья, и что наряду съ тѣмъ и всей обработкѣ сказанія приданъ болѣе реальный колоритъ, раздѣляется и поклонниками Мольеровской пьесы. Такимъ образомъ все сводится къ признанію большей или меньшей свободы автора въ дѣлѣ обработки популярной легенды. Но отрицать эту свободу за Мольеромъ значило бы отрицать право французской классической литературы внести свой вкладъ въ многовѣковую разработку типа, такъ какъ его Донъ-Жуанъ былъ единственно возможнымъ Донъ-Жуаномъ той эпохи.

Переходя къ общему анализу пьесы, нельзя не оговориться, что на всей структурѣ ея лежитъ крайне своеобразный отпечатокъ. Дѣло въ томъ, что самая мысль написать это произведеніе зародилась у Мольера подъ вліяніемъ чисто внѣшнихъ обстоятельствъ. Его «Донъ-Жуанъ» былъ не первой французской пьесой на ту же тему. Итальянскіе артисты такъ нашумѣли съ эффектной драмой, что каждый изъ театровъ спѣшилъ обзавестись своимъ «Донъ-Жуаномъ». Мы знаемъ пьесу Доримона «Le Festin de Pierre ou le fils criminel», отпечатанную въ 1659 г. Съ другой стороны, и драматургъ залы Hotel de Bourgogne, Де-Вилье, озаботился переработкой или, вѣрнѣе, свободнымъ переводомъ пьесы Джилиберто. Очередь оставалась только за Пале-Рояльской труппой. Но Мольеръ, всецѣло поглощенный мыслью о «Тартюфѣ», казалось, совсѣмъ забылъ о ближайшихъ нуждахъ репертуара. Между тѣмъ, разрѣшеніе исполнять «Тартюфа» все не приходило. Наступилъ новый, 1665 годъ, а театръ оставался безъ новинки и не получалъ предложенія поставить спектакль при дворѣ. Тогда-то, какъ говоритъ Эд. Тьерри [1]), «удрученный печальной участью «Тартюфа», обезкураженный молчаніемъ короля, Мольеръ не нашелъ въ себѣ силъ задумать оригинальный трудъ. Дѣло свелось къ другому,—попросту говоря, надо было поднять сборы. А чтобы достичь этого вѣрнѣе, приходилось обратиться къ возобновленію старыхъ вещей и въ особенности тѣхъ, которыя привлекали публику разнообразіемъ декорацій и замысловатостью

---

[1]) См. «Le Molieriste» 1880 г.

машинъ. Но среди нѣкогда нашумѣвшихъ пьесъ наиболѣе выдѣлялась та, которой заглавіе было особенно популярно, а главная машина неизмѣнно повергала публику въ трепетъ. Машина была ходящей и говорящей статуей, заглавіе «Le Festin de Pierre», заглавіе общее всѣмъ переработкамъ той-же темы».

«Разнообразіей декорацій»—выраженіе, которое впору господства суроваго закона единствъ заключало въ себѣ цѣлую программу. Находя его въ анонсѣ, зритель зналъ, что рѣчь идетъ уже не о «дворцѣ неопредѣленной эпохи» и не о традиціонной комнатѣ, состоявшей въ концѣ концовъ изъ одной задней декораціи, такъ какъ по бокамъ сцены сидѣли зрители, а о живописныхъ садахъ, чудесныхъ гротахъ, провалахъ и превращеніяхъ. Наряду съ тѣмъ понималъ важность принятаго обязательства и авторъ. Онъ зналъ, что особенности обстановки предполагаютъ и иную обработку сюжета. Главнымъ образомъ приходилось заботиться о томъ, чтобы кропотливую обрисовку характеровъ небольшой группы дѣйствующихъ лицъ замѣнить тѣмъ яркимъ рисункомъ, при которомъ получаетъ своеобразный обликъ каждая эпизодическая фигура.

Въ послѣднемъ отношеніи Мольеръ оказался вполнѣ на высотѣ задачи. Какъ тонкій и вдумчивый наблюдатель, онъ не захотѣлъ рабски слѣдовать итальянцамъ и далъ цѣлый рядъ оригинально задуманныхъ новыхъ типовъ. Отсюда борьба реальнаго и романтическаго въ его пьесѣ. Борьба слишкомъ неравная, несмотря на то, что въ общемъ ходѣ своемъ пьеса почти не отклоняется отъ испанскаго прообраза.

Главнѣйшей погрѣшностью автора противъ романтизма является то, что въ его «Донъ-Жуанѣ» нѣтъ любовныхъ сценъ. Правда, мы находимъ здѣсь объясненіе между героемъ пьесы и донной Эльвирой, но со стороны перваго это не мучительный разрывъ съ когда-то любимой женщиной, а проказливое желаніе увильнуть отъ тягостныхъ послѣдствій мимолетной интриги. Стоитъ ли упоминать о сценѣ съ Шарлотой и Матуриной? Это признаніе въ любви двумъ женщинамъ заразъ не только комическій, но буффонно-комическій штрихъ.

Что то слишкомъ реальное чувствуется и въ остальныхъ типахъ и сценахъ, съ внѣшней стороны вѣрныхъ легендѣ. Такъ въ лицѣ отца Донъ-Жуана мы видимъ не разгнѣваннаго католика, а негодующаго дворянина, который почти не упоминаетъ о грѣховности жизни молодого повѣсы, а все время указываетъ на непристойность ея для истиннаго джентельмена. «Дворянинъ, дурно ведущій себя, уродливое дитя природы», «добродѣтель — первый признакъ благородства»—все это прекрасные афоризмы, но въ нихъ, увы, слишкомъ явственно слышится голосъ передового человѣка семнадцатаго столѣтія. Защита религіи цѣликомъ переходитъ къ слугѣ и спутнику героя, плутовато-добродушному Сганарелю, философскіе диспуты котораго могутъ вызвать лишь дружный смѣхъ публики. Минуя эпизодическую сцену столкновенія Донъ-Жуана съ благородными братьями Донны Анны, мы видимъ, что романтической является только развязка произведенія. Но ея обособленность и какъ бы пристегнутость заставляетъ думать, что авторъ показалъ своего героя лишь въ силу цензурныхъ соображеній. Впрочемъ, даже мрачность развязки нарушалась забавнымъ восклицаніемъ Сганареля о потерянномъ жалованьи, и такимъ образомъ, и тутъ общей ироніи зрителей отвѣчала лукавая усмѣшка автора.

Въ остальномъ предъ нами яркая жизненная комедія.

Съ удивительной чуткостью къ только нарождавшемуся въ ту пору явленію показалъ Мольеръ въ лицѣ кредитора Диманша богатаго буржуа, искренно польщеннаго любезностью изящнаго и благороднаго должника. Съ рѣдкой для той эпохи смѣлостью обрисовалъ онъ въ сценѣ съ нищимъ безвѣріе своего героя. А въ лицѣ Пьеро далъ неувядаемый типъ деревенскаго простака.

Особенно любопытна первая сцена. Написанная сжато и разсчитанная на дорисовку со стороны актера, она чрезвычайно характерна и для героя пьесы. На русской сценѣ порою пропадаетъ ея соль. Это приходится объяснять тѣмъ, что исполнители роли Диманша не принимаютъ во вниманіе предыдущихъ словъ Донъ-Жуана: «Дурная замашка прятаться отъ заимодавцевъ. Я знаю секретъ отпускать ихъ довольными, не давъ ни гроша».

Господинъ Диманшъ появляется сейчасъ же послѣ этой сентенціи, и весь смыслъ эпизодической сцены и заключается въ томъ, что онъ уходитъ затѣмъ безконечно польщеннымъ. Польщеннымъ, хотя его кредиторъ не уплатилъ ни гроша. Но если мы будемъ имѣть въ виду только тѣ слова, которыя вложены авторомъ въ уста Диманша, отъ насъ легко ускользнетъ замыселъ сцены, такъ какъ фраза: «онъ такъ вѣжливъ и такъ любезенъ со мною, что я не знаю, какъ ему и заикнуться о деньгахъ», кажется недостаточно яркой.

Такая, казалось бы, нѣсколько блѣдная разработка комическаго положенія чрезвычайно характерна для Мольера. Въ каждой изъ его пьесъ мы можемъ найти много отдѣльныхъ сценъ, которыя сводятся къ длинному ряду однообразныхъ репликъ. Эти сцены предполагали свою «jeu de théâtre» особую игру или, точнѣе, особое разыгрываніе, при которомъ непрерывно усиливались какъ самая интонація, такъ и мимическая игра. То же самое и въ нашемъ случаѣ. Дѣловитый буржуа уклоняется отъ первыхъ любезностей своего благороднаго должника. И такимъ остается положеніе до самаго конца. Но нѣтъ сомнѣній, что непреклонное сердце суроваго дѣльца таетъ все болѣе и болѣе. И, кто знаетъ, не будетъ ли воспоминаніе о комплиментахъ и объятіяхъ Донъ-Жуана однимъ изъ самыхъ трогательныхъ его воспоминаній?

Наше время все болѣе и болѣе сглаживаетъ грани сословныхъ преимуществъ. Но если мы вспомнимъ, какъ часто и въ дальнѣйшемъ возвращался Мольеръ къ тому же вопросу, посвятивъ его разработкѣ двѣ крупныхъ комедіи—«Мѣщанина во дворянствѣ» и «Жоржа Дандена»—мы поймемъ, сколько самаго тонкаго яду таится въ вопросахъ Донъ-Жуана о маленькой собачкѣ, которая «все такъ же громко лаетъ и все такъ же яростно хватаетъ за ноги гостей».

Сцена съ Диманшемъ многаго требуетъ, впрочемъ, и отъ исполнителя роли Донъ-Жуана. Именно здѣсь передъ нами долженъ наиболѣе ярко мелькнуть образъ представителя французской знати семнадцатаго вѣка, знати той удивительной эпохи, когда, по выраженію Тэна, «свѣтскіе люди

не имѣли ни времени, ни охоты для общественной дѣятельности, собственнаго хозяйства и семьи, а находили досугъ и вкусъ только для свѣтской жизни».

Въ числѣ дальнѣйшихъ типовъ, обрисованныхъ Мольеромъ въ «Донъ-Жуанѣ», особенно заслуживаетъ упоминанія Пьеро.

Кто не знаетъ Пьеро итальянской комедіи съ его оригинальной бѣлой блузой, острой шапочкой и неизмѣнно скорбной миной? Кто не смѣялся надъ его вѣчными неудачами, плодомъ интригъ коварнаго арлекина и вѣтреной Коломбины? Принято думать, что эта комическая фигура ведетъ свое происхожденіе съ незапамятныхъ временъ перваго зарожденія итальянскаго ярмарочнаго театра. Но на самомъ дѣлѣ Пьеро несравненно моложе остальныхъ своихъ собратьевъ. Долгое время въ немъ не было нужды уже по одному тому, что амплуа простака неизмѣнно несли арлекины. И только тогда, когда знаменитый Доминикъ Локателли существенно измѣнилъ характеръ изображаемой имъ маски, придавъ ей пронырливость и ловкость, старый типъ сошелъ со сцены импровизаторовъ. Вновь напомнилъ имъ о немъ лишь Мольеръ, и есть всѣ основанія думать, что Пьеро итальянской комедіи ведетъ свою родословную отъ наивнаго Пьеро Мольеровской пьесы.

Зато при изображеніи Сганареля Мольеръ самъ являлся данникомъ итальянцевъ. Типы слугъ были такъ хорошо разработаны на сценѣ театра импровизаторовъ, что нашъ авторъ, начиная съ Маскариля и вплоть до Скапена въ «Продѣлкахъ Скапена», то и дѣло переносилъ эти сценическія фигуры на подмостки своего театра. То же было сдѣлано и теперь и притомъ сдѣлано съ особенной любовью. Объ этомъ мы можемъ заключить уже по тому названію, которое получилъ испанскій Лепорелло. Именемъ Сганареля драматургъ-исполнитель обозначалъ цѣлый циклъ ролей, написанныхъ имъ для себя. Пріобщая сюда же и слугу въ «Донъ-Жуанѣ», Мольеръ, несомнѣнно, имѣлъ въ виду вплести лишній лавръ въ дорогую для него славу «Сганареля Пале-Рояльской Труппы». И надо сознаться, что цѣлый рядъ ярко буфонныхъ сценъ, вродѣ паденія при диспутѣ о вѣрѣ.

имитированія барина при проводахъ Диманша или комическаго ужина у Донъ-Жуана давали къ тому полную возможность.

Нѣтъ сомнѣній, что при всемъ томъ французскій актеръ рисовалъ болѣе тонкій образъ, не унижаясь до тѣхъ чисто акробатическихъ продѣлокъ, отъ которыхъ не хотѣлъ отказаться даже несравненный Скарамушъ. Но если уже о первомъ появленіи Мольера-Сганареля въ одноактной пьескѣ «Мнимый Рогоносецъ» современники говорили съ самымъ неподдѣльнымъ восхищеніемъ, особенно восторгаясь способностью исполнителя «десятки разъ измѣнять свое лицо, вызывая этимъ безконечные взрывы смѣха», то ужъ, конечно, выходъ въ «Донъ-Жуанѣ» былъ еще болѣе удаченъ. Мы едва-ли погрѣшимъ, если даже заподозримъ Мольера въ желаніи выйти на мигъ изъ рамокъ роли для смѣлаго и задорнаго буфонства. Таковъ въ ту пору былъ общій тонъ комическаго исполненія. И мы должны имѣть это въ виду при разборѣ Сганареля, какъ литературнаго типа.

Разборомъ характера слуги «Донъ-Жуана» мы заканчиваемъ анализъ типовъ Мольеровской пьесы, такъ какъ бойкія поселянки Шарлота и Матурина и ловкіе слуги Лавіолетъ и Роготенъ являются слишкомъ несложными сценическими фигурами.

Оглядываясь на пройденный путь, мы видимъ, что намъ приходилось допускать предположеніе о томъ, что Мольеръ могъ становиться порой на узко-театральную точку зрѣнія. Но справедливость этой догадки не умаляетъ образъ писателя, такъ какъ мы знаемъ, что, какъ бы ни были велики заботы о внѣшней сторонѣ спектакля, онѣ никогда не могли отодвинуть на задній планъ мысль о чисто литературныхъ задачахъ. Это подтверждаетъ и исторія «Донъ-Жуана».

Какъ первый актеръ, постоянный драматургъ и главный пайщикъ Пале-Рояльскаго театра, Мольеръ по чисто внѣшнимъ соображеніямъ обратился къ обработкѣ легенды, но какъ писатель, привыкшій широко захватывать явленія общественной жизни, онъ внесъ въ свой трудъ столько смѣлости, что его «Донъ-Жуанъ» явился одной изъ самыхъ яркихъ пьесъ того вѣка и вскорѣ же былъ запрещенъ для исполненія на сценѣ.

Это лишаетъ насъ возможности возстановить картину первоначальной постановки пьесы.

Обращаюсь къ тѣмъ, «косновеннымъ показаніямъ», по которымъ можно сдѣлать нѣкоторыя догадки объ ея характерѣ; нельзя не упомянуть о любопытномъ анонсѣ, возвѣщавшемъ объ исполненіи «Донъ-Жуана» на провинціальной сценѣ. Весь проспектъ носитъ длинное заглавіе: «Описаніе удивительныхъ машинъ и великолѣпнѣйшихъ декорацій пьесы Мольера «Донъ Жуанъ или Безбожникъ, пораженный небеснымъ огнемъ». Въ началѣ его находилась вступительная сентенція: «Если изъ пяти чувствъ, которыми благодѣтельная природа надѣлила человѣка, зрѣніе и слухъ могутъ дать наиболѣе сильныя и пріятныя наслажденія, то къ чести автора нельзя не признать, что своимъ произведеніемъ онъ доставляетъ намъ чрезвычайно глубокія ощущенія». Послѣ этого слѣдовалъ обзоръ постановки, въ которомъ наиболѣе интересно обрисованы начальный и заключительный моментъ спектакля. «Въ первой картинѣ предъ зрителями открывается прекрасный садъ. Затѣмъ, когда взоры публики насладились его красою, Гусманъ, слуга Донны Эльвиры, спрашиваетъ у Сганареля о намѣреніяхъ и планахъ его господина». Но что значитъ мирный пейзажъ передъ эффектами развязки. «Въ послѣдній моментъ, живописуетъ авторъ, весь театръ въ огнѣ, призракъ исчезаетъ самымъ поразительнымъ образомъ, и Сганарель, который не видитъ уже своего господина, кончаетъ пьесу... Но о концѣ я не скажу ничего, чтобы тѣмъ больше удовольствія вы получили во время спектакля».

Можно думать, что аналогичный анонсъ былъ выпущенъ и въ Парижѣ. По крайней мѣрѣ, газетчикъ-стихотворецъ Лоре въ подобныхъ же выраженіяхъ восхвалялъ предстоящее зрѣлище.

Говоря о всѣхъ этихъ эффектахъ, нельзя не коснуться заключительной реплики Сганареля. Вспоминалъ или не вспоминалъ благочестивый слуга о своемъ жалованіи при видѣ гибели нечестиваго господина? Относительно итальянцевъ въ этомъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. У нихъ Арлекинъ не только кричалъ: «а мои деньги!?», но выражалъ желаніе послать

стряпчаго къ самому діаволу, чтобы законнымъ путемъ возстановить нарушенныя права. Нѣсколько спорнымъ является тотъ же вопросъ въ отношеніи Мольеровской пьесы, такъ какъ восклицанія: «а мое жалованье» мы не находимъ во французскихъ изданіяхъ ея. Но все заставляетъ думать, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ простымъ недосмотромъ. Интересующая насъ фраза не только помѣщена въ двухъ иностранныхъ изданіяхъ, но упоминается въ статьѣ де-Рошмона, написанной подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ пьесы, и въ двухъ вскорѣ же послѣдовавшихъ отвѣтахъ на нее.

Интересенъ вопросъ и о призракѣ послѣдней картины. Нѣкоторые находятъ непонятнымъ появленіе женщины, превращающейся затѣмъ въ смерть съ косой. Что можетъ значить этотъ символъ? По общимъ догадкамъ, женщина—Донна Эльвира. Къ такой мысли склоняетъ и то, что Донъ Жуану кажется знакомымъ таинственный голосъ. Являющійся на смѣну призракъ—напоминаніе нечестивцу о близкой развязкѣ.

Что касается первоначальнаго состава исполнителей, то онъ установленъ болѣе или менѣе точно. Мы упоминали уже, что Сганареля игралъ Мольеръ. Заглавная роль была поручена первому любовнику труппы, блестящему Ла-Гранжу. Эльвиру изображала г-жа Дю-Паркъ, артистка, выступавшая не только въ комедіяхъ, но и въ роляхъ драматическаго репертуара. Шарлоту и Матурину—первыя артистки труппы—жена писателя г-жа Мольеръ и Де-Бри. Небольшую, но значительную роль Диманша авторъ поручилъ Дю-Круази, артисту, который намѣченъ былъ имъ и для исполненія роли Тартюфа.

Успѣху спектакля могло помѣшать лишь то, что пьеса была написана прозой, къ чему не привыкли еще въ семнадцатомъ вѣкѣ.

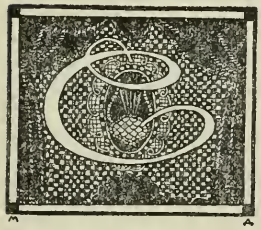
Это было одной изъ причинъ, почему труппа, уже по смерти Мольера, обратилась къ поэту Томасу Корнелю съ просьбой переработать произведеніе, придавъ ему стихотворную форму и сгладивъ тѣ мѣста, противъ которыхъ особенно протестовали враги великаго писателя. Изящные стихи Корнеля надолго смѣнили Мольеровскую прозу. Вновь прозвучалъ со сцены

оригинальный текстъ лишь черезъ сто семьдесятъ пять лѣтъ при возобновленіи «Донъ-Жуана» въ Одеонѣ. Черезъ шесть лѣтъ, въ 1847 году, пьесу возобновилъ и театръ «Французской Комедіи». Несмотря на отсутствіе преемственной традиціи, актеры угадали замыселъ автора, и произведеніе имѣло крупный успѣхъ. Насколько интересенъ даваемый имъ матеріалъ для художника сцены, ярко говоритъ тотъ фактъ, что отдѣльные отрывки непрестанно исполнялись затѣмъ на вечерахъ и концертахъ.

ДОНЪ-ЖУАНЪ МОЛЬЕРА И ЕГО ПОСТАНОВКА НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНѢ.

А. А. СМИРНОВА.

I.



Южетъ легенды о Донъ-Жуанѣ сложился изъ трехъ элементовъ,—изъ типа соблазнителя женщинъ и присоединившихся къ нему двухъ мотивовъ религіознаго характера, первоначально также раздѣльныхъ: 1) приглашенія мертвеца на ужинъ и 2) карающей статуи. Мотивы эти настолько широко распространены—ихъ можно встрѣтить въ фольклорѣ всѣхъ народовъ всѣхъ эпохъ,—что невозможно установить, гдѣ надо искать ихъ перваго начала. Типъ соблазнителя женщинъ, конечно, тоже—достояніе всего человѣчества, но въ своей специфически-яркой плѣнительной формѣ онъ возникъ въ южно-романскихъ странахъ въ XVI—XVII вв., какъ характерный продуктъ расцвѣта Возрожденія съ его пламенной жизнерадостностью и освобожденіемъ мысли и чувства, легко переходящимъ въ безудержность порывовъ. Традиціонная легенда о Донъ-Жуанѣ родилась, когда къ этому образу присоединились названные религіозные мотивы. Соединеніе это произошло не какъ случайная встрѣча народныхъ повѣрій, но было дѣломъ рукъ одного поэта,

преслѣдовавшаго сознательныя творческія цѣли. Этотъ поэтъ—Тирсо де-Молина, одинъ изъ великихъ мастеровъ стараго испанскаго театра (1571—1658). Его «Севильскій соблазнитель» («El Burlador de Sevilla», изданъ въ 1630 г., написанъ немного раньше) находится въ связи съ другой его пьесой «Осужденный за сомнѣніе» (El Condenado por desconfiado»). Въ обѣихъ разбирается одна проблема: какъ далеко можетъ идти Божье милосердіе? Когда грѣшникъ можетъ надѣяться на спасеніе? Отвѣтъ испанскаго поэта: самый ужасный грѣшникъ можетъ спастись, если не утратилъ смиренной вѣры въ милосердіе Бога, если понялъ предостереженіе свыше и покаялся во-время. Въ «Осужденномъ за сомнѣніе» разбойникъ спасается такимъ путемъ, тогда какъ праведникъ гибнетъ потому, что усомнился въ своемъ спасеніи. Въ «Севильскомъ соблазнителѣ» Донъ-Жуанъ (вѣрующій католикъ, не атеистъ!) на всѣ предостереженія людей и неба о судьбѣ за гробомъ самонадѣянно отвѣчаетъ: «до этого еще далеко!» Даже чудо со статуей не можетъ его образумить и сломить его бѣшеной гордости. Крикъ о покаяніи вырывается у него лишь тогда, когда статуя уже увлекаетъ его въ преисподнюю: слишкомъ поздно.

Такимъ образомъ, легендѣ изначала присущъ религіозный, символическій смыслъ: проблема грѣха, покаянія, гибели души, спасенія ея. Этотъ религіозный характеръ легенда утратила въ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ переработкахъ, но сохранила въ цѣломъ рядѣ другихъ и въ каждой изъ нихъ преблема углублялась и рѣшалась по новому (напр., въ поэмѣ Ал. Толстого). Параллельно этому шло развитіе въ другомъ направленіи: выяснялась и углублялась психологія и философія типа Донъ-Жуана. Тутъ мы встрѣтимъ всѣ градаціи, начиная съ апоѳеоза грубой чувственности и кончая высшей духовностью и метафизическимъ исканіемъ идеала. Но какъ бы многочисленны и разнообразны ни были литературныя версіи легенды, всѣ онѣ въ концѣ концовъ восходятъ къ драмѣ Тирсо де-Молина [1]). Пьеса Мольера занимаетъ исключительное положеніе въ исторіи легенды и по

[1]) Подробности см. въ статьѣ Н. Долгова, въ этомъ же номерѣ.

тому характеру, который она придала своему сюжету, и по тому значенію, которое имѣла для его распространенія. Чтобы оцѣнить ея оригинальность, слѣдуетъ сравнить ее съ ея непосредственными источниками [1]).

Въ 1665 г. труппа Мольера переживала плохое время. Сборы упали, «Тартюфъ» по настояніямъ духовенства былъ запрещенъ. Необходимо было удачной пьесой поправить дѣла. Мольеръ взялся за сюжетъ «Донъ-Жуана», который, помимо того, что обѣщалъ слѣлать хорошіе сборы, давалъ ему возможность зло отвѣтить ханжамъ изъ духовенства и аристократіи на запрещеніе «Тартюфа». Въ послѣднемъ актѣ Донъ-Жуанъ собирается стать ханжей, чтобы, осуждая чужіе пороки, подъ покровомъ благочестія свободнѣе предаваться собственнымъ. Получалось повтореніе «Тартюфа» въ усиленномъ видѣ. Пьеса была написана Мольеромъ настолько на-спѣхъ, что онъ не успѣлъ даже переложить ее въ стихи [2]). Источниками его были: пьеса Чиконьини, сценарій арлекинады и двѣ французскія пьесы, восходившія къ пьесѣ Джилиберто. Пьесы Тирсо де-Молина, что бы ни говорили нѣкоторые изслѣдователи, онъ не зналъ. Посмотримъ, что онъ взялъ изъ своихъ итальянскихъ источниковъ и что приходится на долю его оригинальнаго замысла.

Прежде всего, почти вся фабула (кромѣ сценъ лицемѣрія Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ и сцены съ кредиторомъ) взята имъ у итальянцевъ, не въ готовомъ видѣ, но какъ комбинація имѣвшихся у нихъ чертъ. У итальянцевъ же Мольеръ взялъ характеръ пьесы, столь не сходный съ

---

[1]) Литературная эволюція легенды лучше всего изложена у G. Gendarme de Bévotte, La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme, Paris, 1906. Очеркъ Е. Г. Брауна «Литературная исторія типа Донъ-Жуана» СПБ. 1889 (напечатанъ въ журналѣ «Пантеонъ Литературы»), мало удовлетворителенъ.

[2]) О томъ, что таково было намѣреніе Мольера, свидѣтельствуетъ рядъ мѣстъ, написанныхъ ритмически,—родъ набросковъ бѣлыми стихами, напр., въ роли Донъ-Луиса. Это замѣтилъ, между прочимъ, Bévotte въ названной книгѣ 1906 г., что не мѣшаетъ, однако, нѣкоторымъ новѣйшимъ изслѣдователямъ продолжать говорить о новой эрѣ, которую Мольеръ чуть было не открылъ для французской драмы,—драмы въ прозѣ.

духомъ драмы Тирсо,—характеръ буффонады при полномъ отсутствіи религіознаго настроенія. Итальянскія пьесы (включая въ эту группу переложенія Доримона и Вилье) содержатъ еще нѣкоторые драматическіе элементы: такъ, у Джилиберто есть сцена убійства командора, у него же Донъ-Жуанъ доводитъ до смерти своего отца. Но эти отдѣльныя черты тонутъ въ общей буффонадѣ. Содержаніе у итальянцевъ еще религіозное, но духъ уже не религіозный. Нѣтъ предчувствія божественной кары, которымъ пропитана пьеса Тирсо, нѣтъ приподнятаго настроенія. Карающая статуя—не «ходячій ужасъ», но смѣшная бутафорія. Мольеръ завершилъ эту двойную эволюцію. Правда, онъ во многихъ мѣстахъ (хотя далеко не во всѣхъ!) замѣнилъ грубый смѣхъ буффонады болѣе тонкимъ юморомъ комедіи, зато онъ все сдѣлалъ, чтобы его пьеса была комедіей и только комедіей. Всѣ драматическіе моменты устранены: даже отецъ Донъ-Жуана остается въ живыхъ, и командоръ убитъ до начала пьесы. Что же касается религіознаго элемента, то въ пьесѣ Мольера нѣтъ ни малѣйшаго слѣда его. Сцены со статуей—послѣднее дѣло въ пьесѣ. Онѣ набросаны кое-какъ, скомканы, и вообще сохранены Мольеромъ лишь для успѣха у зрителей. Конечно, онѣ предназначались лишь для того, чтобы вызывать смѣхъ [1]), да и развѣ написалъ Мольеръ хоть одну сцену не для смѣха публики? Все дѣло въ характерѣ самого Донъ-Жуана и къ нему мы переходимъ.

Въ обрисовкѣ главнаго героя Мольеромъ сдѣланъ громадный шагъ впередъ, и въ то же время въ сторону отъ первоначальной легенды. Донъ-Жуанъ Тирсо производитъ впечатлѣніе не полной законченности. Его духовный обликъ раскрытъ предъ нами не до конца. Мы знаемъ только, что онъ отдается влеченію страстей, безпечно отгоняя мысль о возмездіи: «до этого еще далеко!» Ни міровоззрѣніе его, ни характеръ въ цѣломъ намъ не ясны. Другое дѣло Донъ-Жуанъ Мольера. Онъ весь передъ нами,—

---

[1]) Любопытно отмѣтить, что заключительный возгласъ Сганареля при видѣ гибели Донъ-Жуана: «а мое жалованье!» взятъ Мольеромъ изъ пьесы Чиконьини и изъ арлекинады. Мольеръ хорошо зналъ, какой взрывъ смѣха онъ вызывалъ у зрителей итальянской арлекинады.

цѣльный, яркій типъ. Все содержаніе его жизни—погоня за удовольствіями, вся его мораль—слѣдованіе инстинктамъ природы. И это не индивидуальный типъ, но общественный. Это libertin XVII в., освободившій заразъ свой разумъ отъ оковъ религіи, свои влеченія—отъ оковъ морали [1]). Отсюда его невѣріе, полный сознательный атеизмъ, столь рѣзко отличающій его отъ героя драмы Тирсо. Чрезъ это пропадаетъ вся острота эпизода со статуей, вся безумная дерзость героя, бросающаго вызовъ выходцу съ того свѣта, въ который онъ вѣритъ. Донъ-Жуанъ Мольера ни во что не вѣритъ, онъ объясняетъ чудо кивнувшей статуи, какъ оптическій обманъ,—настоящее объясненіе *раціоналиста*. Онъ и вообще раціоналистъ съ головы до ногъ. Онъ подробно излагаетъ намъ свои воззрѣнія: онъ вѣритъ только въ то, что дважды два—четыре.

Но, къ сожалѣнію, его раціонализмъ этимъ не ограничивается. Онъ сказывается не только въ томъ, что Донъ-Жуанъ обо всемъ такъ «здраво» разсуждаетъ, но и въ томъ, что онъ вообще больше разсуждаетъ, чѣмъ дѣйствуетъ и чѣмъ чувствуетъ. Такой раціонализмъ въ квадратѣ превращается въ интеллектуализмъ. Онъ пространно излагаетъ, какое для него наслажденіе соблазнять женщинъ, переходить отъ побѣды къ побѣдѣ и т. п., но мы не чувствуемъ, чтобы онъ дѣйствительно наслаждался этимъ и не вѣримъ этому. Своими тирадами онъ хочетъ убѣдить и насъ и самого себя и это ему довольно плохо удается. Да и какъ, чѣмъ онъ покоряетъ женщинъ? Мы не знаемъ и должны ему повѣрить на-слово. Пріемы его ухаживанія за крестьянками забавны и остроумны, но мы не знаемъ, чѣмъ бы онъ могъ увлечь даму изъ своего общества. Мы не замѣчаемъ, по крайней мѣрѣ, ни малѣйшаго проявленія въ немъ темперамента, и вообще того магнетическаго дѣйствія, которое всегда связываемъ съ нашимъ представленіемъ о Донъ-Жуанѣ. Герой Тирсо въ другомъ родѣ. Правда, и его мы видимъ ухаживающимъ лишь за крестьянками,—съ благородными дамами онъ прибѣгаетъ къ хитростямъ и чуть что не къ на-

---

[1]) Таковъ Донъ-Жуанъ уже у Джилиберто,—рѣшительно освободившій себя отъ всѣхъ общественныхъ и моральныхъ узъ.

силію. Но съ рыбачкой Тисбеей онъ говоритъ, какъ съ благородной дамой; его слова дышатъ искреннимъ увлеченіемъ, онъ хоть на минуту охваченъ желаніемъ. Это—слова любви, все равно какой, хотя бы самой чувственной, но любви. Двухъ фразъ достаточно, чтобы повѣрить, что Донъ-Жуанъ Тирсо всегда таковъ; остальное—дѣло недостатковъ техники испанскаго поэта. Но этихъ двухъ фразъ нѣтъ у Донъ-Жуана Мольера. Входилъ ли этотъ ультра-раціонализмъ въ намѣренія автора? Необходимо-ли дѣйствительно представить себѣ libertin'овъ XVII в. интеллектуалистами, пресыщенными blasés? Или это вышло въ комедіи нечаянно, какъ плодъ поспѣшной работы, недодѣланности?

Итакъ, вмѣсто традиціоннаго персонажа легенды, неяснаго и немного внѣвременнаго, какъ во всѣхъ символическихъ легендахъ, — живой типъ изъ современнаго общества, libertin, grand seigneur, méchant homme, объектъ соціальной сатиры. Все это—ради соблюденія психологической правды (мы хорошо это знаемъ по другимъ пьесамъ Мольера), въ жертву которой принесена правда легенды. Впрочемъ, хотя отъ духа легенды ничего не осталось, въ фабулѣ Мольеръ до сихъ поръ не отступалъ отъ традиціонной канвы. Но вотъ неожиданная новая черта, которую онъ вноситъ: превращеніе Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ въ ханжу! Какіе личные мотивы побудили Мольера къ такой метаморфозѣ, мы уже видѣли. Но какъ связывалось это въ его представленіи съ рамками традиціонной легенды? Чтобы рѣшить это, надо выяснить отношеніе Мольера къ своему герою, такому, какимъ онъ былъ въ теченіе первыхъ четырехъ дѣйствій, до превращенія въ ханжу.

Есть ли Донъ-Жуанъ по замыслу Мольера всецѣло отрицательный типъ? Почти всѣ ученые изслѣдователи единогласно рѣшаютъ: да. И, въ то же время, рядомъ съ этимъ существуетъ другое мнѣніе, болѣе «эстетическое», діаметрально противоположное первому, — что Донъ-Жуанъ — любимый герой, идеальный герой Мольера! Конечно, въ основѣ первое мнѣніе болѣе правильно, а второе—чистое недоразумѣніе, однако, въ немъ есть доля правды, и истина лежитъ посрединѣ. Что идеаломъ Мольера

Донъ-Жуанъ не могъ быть, это довольно ясно. Мольеръ—вѣчный проповѣдникъ гуманности и терпимости—не могъ идеализировать такого эгоиста до мозга костей, какъ Донъ-Жуанъ, притомъ эгоиста временами грубаго и жестокаго, безъ разбора губящаго всѣхъ женщинъ вокругъ себя, издѣвающагося надъ вѣрой нищаго, цинично дерзкаго по отношенію къ любящему отцу. И въ то же время въ характерѣ его нѣтъ ничего низменнаго, отвратительнаго и немало чертъ благородства и духовной красоты. Милостыня нищему съ заставляющими задуматься словами: «возьми изъ милосердія къ людямъ», помощь незнакомцу, на котораго напали разбойники, вѣрность слову, данному статуѣ,—все это не лишено очарованія. Да и вообще Донъ-Жуанъ Мольера—очаровательный человѣкъ. Мольеръ былъ только поэтомъ буржуазіи можетъ быть лишь потому, что природа не дала ему дара стать поэтомъ аристократіи. Извѣстна его несчастная любовь безъ взаимности къ трагедіи. Кто знаетъ, не мечтался ли ему иногда позади сѣро-буржуазныхъ Альцестовъ образъ болѣе яркій, болѣе изысканный и очаровательный? Если да, то этотъ образъ не одной чертой походилъ на его Донъ-Жуана.

Было ли отношеніе Донъ-Жуана къ женщинамъ и всѣ его теоріи, относящіяся къ этому, великимъ порокомъ въ глазахъ Мольера? Мы хорошо знаемъ,—и въ каждой монографіи о Мольерѣ можно это прочесть,—что онъ былъ во всемъ сторонникомъ умѣренности, золотой середины, гармонической примѣси raison къ nature. Всегда ли? И въ сердцѣ также, или только въ мысляхъ? Человѣкъ, пропитавшійся нравами бродячихъ актеровъ, посѣтитель салона Ninon, другъ Chapelle'я, человѣкъ, про котораго могли сказать, что онъ женился на собственной дочери,—конечно, это была клевета, но достаточно, что это могли сказать про него,—такой человѣкъ едва ли броситъ камень въ Донъ-Жуана.

А безбожіе Донъ-Жуана? Но тутъ положительно начинаетъ казаться, что бы ни говорили критики, что его устами говоритъ самъ Мольеръ, ученикъ Гассенди, другъ Шапелля и Люилье, переводчикъ Лукреція. Конечно, трудно установить, былъ ли Мольеръ настоящимъ атеистомъ,—если

онъ и былъ имъ, то по своему положенію долженъ былъ тщательно скрывать это; но, быть можетъ, священникъ, отказавшійся придти къ умирающему Мольеру, зналъ про него кое-что сверхъ того, что онъ былъ авторъ «Тартюфа». Во всякомъ случаѣ, Мольеръ былъ менѣе всего благочестивъ и опять-таки не такой человѣкъ броситъ камень въ атеиста. Часто говорятъ о наивной вѣрѣ Сганареля, которую Мольеръ противопоставляетъ безвѣрію Донъ-Жуана. Обратимся къ ихъ разговору въ 1-й сценѣ III акта. Неужели галиматья Сганареля имѣетъ цѣну въ глазахъ Мольера? «Міръ не могъ родиться въ одну ночь, какъ грибъ», восклицаетъ Сганарель: «кто создалъ эти деревья, эти скалы, эту землю...?» Но кто же бы могъ лучше отвѣтить на это, чѣмъ Лукрецій, или его французскій переводчикъ устами своего героя, если бы далъ себѣ трудъ? Но, говорятъ критики, Донъ-Жуанъ лишь отшучивается и не можетъ опровергнуть своего слугу. Интересно было бы знать, какъ они себѣ представляютъ такой споръ на французской сценѣ XVII в., если бы онъ заканчивался діалектической побѣдой атеиста Донъ-Жуана. Такъ какъ Мольеру жизнь была дорога, то онъ предпочелъ поступить остроумнѣе, заставивъ Сганареля договориться до удивительныхъ вещей. «Ну, а вы сами, развѣ вы сами собой создались, развѣ не понадобилось для этого, чтобы ваша матушка васъ родила отъ вашего батюшки?» Трудно не узнать въ этой фразѣ циничнаго традиціоннаго отвѣта вольнодумца на грозный вопросъ проповѣдника: «кто тебя создалъ?» Послѣ того, какъ Сганарель отвѣтилъ за него, Донъ-Жуану оставалось только усмѣхнуться [1]). Въ первой сценѣ пьесы Сганарель характеризуетъ своего господина, осыпая его самыми страшными эпитетами: «Онъ не вѣритъ ни въ небо, ни въ святыхъ, *ни въ оборотня*..., это — поросенокъ изъ стада *Эпикура,* сущій *Сарданапалъ*...» Да кто же этотъ pourceau d'Epicure, какъ не самъ Мольеръ, переводчикъ Лукреція, ученика

[1]) Въ той же сценѣ, совсѣмъ рядомъ, Донъ-Жуанъ издѣвается надъ медициной. На этотъ разъ сомнѣній нѣтъ, что его устами говоритъ самъ Мольеръ, ненависть котораго къ докторамъ достаточно извѣстна. Не скажутъ ли и въ данномъ случаѣ критики, что Мольеръ противопоставляетъ «чистую, наивную вѣру Сганареля» въ медицину «легкомысленному, необоснованному отрицанію Донъ-Жуана?»

Эпикура? А откуда взялся Сарданапалъ? Въ «Doctrine curieuse des Beaux-Esprits de ce siècle» (1623) благочестиваго Père Garasse Сарданапалъ — одинъ изъ эпитетовъ, которыми онъ награждаетъ обличаемыхъ имъ libertin'овъ его времени. Да и вообще тирада Сганареля — явная пародія на обличенія этого рода, въ которыхъ было гораздо больше брани, чѣмъ аргументовъ.

Однако, несмотря на все это, все же нельзя считать Донъ-Жуана идеальнымъ типомъ въ глазахъ Мольера. Слишкомъ противорѣчитъ этому все то, что мы знаемъ о Мольерѣ, по крайней мѣрѣ, по морали всѣхъ его другихъ пьесъ, какъ о проповѣдникѣ гуманности, общественнаго удобства и благополучія. Достаточно, что онъ не считалъ Донъ-Жуана первыхъ четырехъ актовъ великимъ грѣшникомъ, а во многомъ, можетъ быть, и восхищался имъ. И такого человѣка, ради традиціонной фабулы, онъ долженъ былъ казнить въ концѣ V акта, и казнить, вмѣстѣ съ тѣмъ, вольномысліе и свободу нравовъ,— вещи, любезныя сердцу самого Мольера! Не блеснула ли при этомъ у поэта мысль использовать положеніе, навязавъ герою порокъ, наиболѣе ему ненавистный? Мольеръ никогда не былъ безпощаднымъ ригористомъ. Онъ, конечно, слегка осуждаетъ своего «скупого», своихъ «жеманницъ», своихъ безсердечныхъ кокетокъ, но, еще больше, добродушно смѣется надъ ними и по своему любитъ. Онъ слишкомъ любитъ жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, любитъ трепетъ жизни, любитъ слабости людей и даже пороки. Лишь одного онъ не переносилъ, для одного не находилъ компромисса, — для лицемѣрія, ненависть къ которому была у него обострена еще въ силу личныхъ отношеній. Только что выведенные въ «Тартюфѣ» ханжи-лицемѣры добились запрещенія пьесы, Мольеръ искалъ случая отомстить, и едва ли могъ представиться случай болѣе удобный. Въ концѣ пьесы будетъ казненъ не единомышленникъ Мольера, а злѣйшій врагъ его—ханжа! Пусть говорятъ, что уже въ типѣ Донъ-Жуана есть зачатки лицемѣрія, которые онъ лишь развилъ. Какая разница между лживыми увѣреніями женщинѣ, которую хочешь соблазнить, и лицемѣріемъ передъ своимъ братомъ-кавалеромъ, особенно въ XVII вѣкѣ! Трудно на-

звать и то и другое однимъ терминомъ. Нѣтъ, Мольеромъ руководили другія, болѣе вѣскія соображенія. До V акта все обстоитъ благополучно. Но Донъ-Жуанъ превращается въ ханжу—и тутъ его постигаетъ кара!

Вотъ въ чемъ состоитъ, по моему мнѣнію, мораль пьесы Мольера. Но какое разстояніе отдѣляетъ ее отъ морали испанской пьесы! Она прямо противоположна ей, и такъ какъ въ такихъ сюжетахъ мораль тѣсно связана съ содержаніемъ, то вся легенда получаетъ обратный смыслъ. Трансформація Донъ-Жуана въ послѣднемъ актѣ въ высшей степени остроумна, она еще болѣе расширяетъ значеніе пьесы, какъ драгоцѣннаго историческаго документа, но если мы на минуту забудемъ о вѣкѣ Людовика XIV, что она намъ разъясняетъ въ психологіи Донъ-Жуана, вѣчнаго Донъ-Жуана, единственнаго объекта безчисленныхъ литературныхъ обработокъ?

Я перечислилъ все (не касаясь, конечно, техническихъ достоинствъ), все то, въ чемъ пьеса Мольера сдѣлала шагъ впередъ—или въ сторону—отъ испанской пьесы. Не всѣ ея нововведенія одинаково удачны. Что же истинно великаго внесла она въ развитіе легенды? Въ чемъ ея подлинная геніальность? Пересмотримъ всѣ ея особенности.

Въ томъ, что драма превращена въ комедію, едва ли кто усмотритъ большую заслугу Мольера. Это—лишь уклоненіе, притомъ единичное [1]), на пути развитія легенды. Все, что можно сдѣлать, это—только оправдать Мольера, принявъ во вниманіе характеръ его источниковъ.

Удаленіе религіознаго элемента, превращеніе религіозной драмы въ чисто свѣтскую, житейскую,—громадный шагъ впередъ, но едва ли благодѣтельный для развитія легенды. Правда, эта свѣтская точка зрѣнія легла въ основу такихъ геніальныхъ произведеній, какъ опера Моцарта (текстъ да-Понте) и «Каменный гость» Пушкина. Но вѣдь это—лишь очаровательныя варіаціи на тему Донъ-Жуана, не стремившіяся исчерпать ея глу-

---

[1]) Я не говорю, конечно, о нѣмецкой кукольной комедіи или итальянской commedia dell'arte, гдѣ буффонада обусловлена натурой жанра. Мольеръ—единственный большой поэтъ, сдѣлавшій Донъ-Жуана героемъ комедіи.

бины и охватить въ цѣломъ. Тема пьесы Мольера несравненно шире. Религіозное начало, къ которому вернулись позднѣйшія обработки, выразилось не столько въ роли статуи (зачастую отброшенной) и въ разговорахъ о загробномъ воздаяніи, сколько въ постановкѣ роковой проблемы (особенно у романтиковъ), чисто-религіозной проблемы объ основномъ трагизмѣ въ душѣ человѣка, о трагизмѣ его судьбы. Въ этомъ легенда о Донъ-Жуанѣ представляетъ удивительную аналогію съ легендой о Фаустѣ [1]), тема которой въ такомъ же смыслѣ религіозная. Вынесеніе Мольеромъ сюжета изъ плоскости религіозной (пусть другіе предпочитаютъ названіе «философской» или «метафизической»: дѣло не въ терминѣ) содѣйствовало не углубленію его, а оплощенію. Опять таки, Мольера можно только извинить за это. Нельзя требовать отъ него того, къ чему онъ органически неспособенъ. Его міровоззрѣніе настолько противоположно христіанскому и вообще религіозному, насколько возможно. Это—поэтъ трепета жизни, повседневной психологіи, достигшій въ этой сферѣ несравненной высоты.

Но главное измѣненіе, конечно, въ личности Донъ-Жуана. Мольеръ первый далъ законченный образъ, полную характеристику его, и заслуга эта не мала. Но такъ ли это благотворно для развитіи темы? Не долженъ ли, наоборотъ, образъ героя символической легенды остаться слегка туманнымъ, неопредѣленнымъ? Что бы дало намъ для легенды о Фаустѣ, если бы мы узнали, какія были у него отношенія къ ученикамъ и родителямъ, былъ ли онъ щедръ или скупъ и т. п.? Это лишь заслонило бы единственно нужное и существенное. И если бы еще Мольеръ могъ вскрыть психологическія глубины героя! Но та житейская психологія libertin'a или grand seigneur, méchant homme'a XVII-го в., которую онъ намъ даетъ, неужели она нужна намъ для разъясненія проблемы Донъ-Жуана? Послѣдующія обработки вернулись къ до-мольеровской формѣ. Онѣ же сохранили

---

[1]) Мысль о духовной близости обѣихъ легендъ, высказанная впервые нѣмецкой романтической критикой, едва ли можно оспаривать. См., напр., вступительную статью Н. Котляревскаго къ «Каменному гостю» въ изданіи сочиненій Пушкина подъ редакціей С. Венгерова, т. III.

и обстановку Испаніи, какъ нельзя лучше оттѣнявшую нѣкоторую не-реальность, отвлеченность образа. Отдаленность, фантастичность Испаніи («chateaux d'Espagne») очень удобны для этого. Мольеръ нарочно перенесъ дѣйствіе въ Сицилію, чтобы ослабить экзотичность, чтобы приблизить дѣйствіе къ французскому двору. Зрители должны были понимать, что дѣло происходитъ «въ датскомъ королевствѣ». Мольеръ принесъ правду сюжета въ жертву правдѣ характеровъ. Это было бы хорошо, если бы сюжетъ былъ такой же «интригой», какъ въ другихъ пьесахъ. Но ломка и искаженіе символической темы—почти кощунство. И въ этомъ послѣдующая разработка слѣдовала старой испанской традиціи, и въ томъ, что отвергла мольеровское превращеніе Донъ-Жуана въ общественный типъ,—превращеніе, которое на руку лишь историческому матеріализму и которое могло погубить весь общій характеръ легенды.

Итакъ, по всѣмъ пунктамъ художественная и философская разработка темы Донъ-Жуана отвергла Мольеровскую трактовку ея. Но столь же вѣрно и то, что не было для нея другого столь могущественнаго стимула, какъ пьеса Мольера. Именно она приковала вниманіе всего міра къ легендѣ.

Въ чемъ же ея геніальность? Все собственное, новое, что внесъ Мольеръ, нами разсмотрѣно. Все оно мало могло содѣйствовать увѣковѣченію легенды въ міровой литературѣ. Въ чемъ же ея подлинная геніальность, ея притягательная сила? Ее нужно искать не въ спеціальныхъ чертахъ «Донъ-Жуана» Мольера, но въ общихъ геніальныхъ чертахъ его творчества.

Во всѣхъ своихъ пьесахъ одинаково Мольеръ покоряетъ насъ очарованіемъ *жестовъ и позъ* (понимая это въ переносномъ, широкомъ смыслѣ—какъ все неподражаемо-острое, характерное въ словахъ и движеніяхъ). Одно слово, одинъ маленькій жестъ и передъ нами—яркая картина или фигура, то плѣнительная своей характерностью, то уморительная. Такой яркой и *незабвенной* фигурой сдѣлалъ Мольеръ своего Донъ-Жуана. Сцена съ двумя крестьянками, которымъ онъ поочередно нашептываетъ,

перебѣгая отъ одной къ другой, холодно-ироническое: «вы бы сѣли, чтобы удобнѣе было говорить» въ отвѣтъ на реприманды отца, разговоры со Сганарелемъ съ отрывочнымъ: «да, да», «ага», въ отвѣтъ на его вопросы о раѣ и объ адѣ,—все это несравненно по своей выразительности, очаровываетъ и не забывается. А Сганарелевская характеристика своего господина: «l'épouseur du genre humain» [1]) или тройное, разсчитанное на повышеніе голоса, восклицаніе: «quel homme! quel homme! quel homme!», при всей своей безсодержательности такъ удивительно передающее намъ все «отчаянное» и «головокружительное», что есть въ характерѣ Донъ-Жуана! Но достаточно примѣровъ, а то пришлось бы процитировать всю пьесу цѣликомъ.

Все это смотришь и слушаешь, совершенно зачарованный, забывъ обо всѣхъ «психологическихъ глубинахъ», не желая думать о нихъ. Поистинѣ, плѣнительнымъ и неотразимымъ сдѣлалъ Мольеръ Донъ-Жуана, но не только его, но и Сганареля, и Пьеро, и Матюрину. Мольеръ облекъ Донъ-Жуана въ нарядъ «*grand art'a*», ввелъ его въ потокъ великой европейской литературы. Это его главный и безцѣнный вкладъ въ развитіе легенды. Безъ него она, быть можетъ, никогда бы не вышла за предѣлы обособленнаго испанскаго театра, итальянской commedia dell'arte и нѣмецкой кукольной комедіи. Я не представляю человѣка, который не былъ бы очарованъ, видя на сценѣ пьесу Мольера или хотя бы читая ее. Она вдохновила на дальнѣйшія переработки легенды о Донъ-Жуанѣ тѣмъ, что привлекла вниманіе, приковала его своими образами, западающими въ душу и не выходящими изъ памяти. Но, привлеченные ею, поэты и мыслители начинали рыть глубже, обращались къ испанской драмѣ, развивали символическій, религіозный элементъ, не шли по стопамъ Мольера. Его пьеса стоитъ и на средоточіи литературныхъ путей и въ сторонѣ отъ нихъ. Въ этой своеобразной роли—ея великое значеніе.

---

[1]) Въ переводѣ на сценѣ это совсѣмъ пропало. Неужели нельзя было хотя какъ-нибудь перевести, хотя бы, напримѣръ, «женихъ всего свѣта», или «всѣхъ женщинъ»?

II.

Вопросъ о томъ, какъ ставить пьесы вообще—вопросъ трудный и сложный. Къ счастью, мнѣ не приходится сейчасъ его касаться: сейчасъ стоитъ другой, болѣе узкій: какъ ставить пьесы стараго историческаго театра. Тутъ сразу же мы встрѣчаемся съ двумя группами пьесъ: такими, при исполненіи которыхъ существуетъ живое общеніе, вибрація, между сценой и зрителями, и такими, когда ея уже нѣтъ. Критерій можетъ быть взятъ очень ясный, напримѣръ: вызываетъ ли комическое на сценѣ смѣхъ въ зрителяхъ. Аристофанъ въ насъ смѣха уже не вызоветъ, и не потому, что темы его шутокъ слишкомъ спеціальны и далеки отъ насъ, а потому, что совершенно разныя вещи вызываютъ смѣхъ у насъ и у современныхъ Аристофану грековъ, и совершенно различны манеры смѣяться у насъ и у нихъ. Въ лучшемъ случаѣ можетъ онъ вызвать у насъ смѣхъ «ретроспективный», — сейчасъ объ этомъ скажу подробнѣе. Приблизительно такимъ же критеріемъ, какъ смѣхъ, можетъ быть и чувство ужаса, и оживленный интересъ, и чувство неожиданности, и многое другое. Основаніе этому далеко не всегда хронологическое: очень недавнее можетъ быть уже чуждымъ и страннымъ, очень древнее—близкимъ и понятнымъ. Думаю, что это такъ ясно, что въ примѣрахъ не нуждается. Мольеръ насъ смѣшитъ, Аристофанъ — нѣтъ, Мольеръ волнуетъ, Аристофанъ— холодно интересенъ. Ясно, что и ставить ихъ надо по разному.

При постановкѣ Аристофана, вообще—пьесъ, не вызывающихъ уже живыхъ токовъ между сценой и зрителями, желательно возможно точно воспроизвести обстановку, въ которой пьеса возникла и исполнялась въ свое время. Это важно не только ради историческаго или декоративнаго интереса, но еще болѣе вотъ почему: только такимъ образомъ можно надѣяться, что можетъ возродиться, какъ-то *припомниться* живое общеніе, бывшее вѣка тому назадъ. Историческая перспектива, внушенныя намъ ассоціаціи могутъ помочь въ насъ вспыхнуть эстетическому атавизму, и возродить въ насъ эстетическія переживанія нашихъ предковъ, предковъ

нашей культуры. Такимъ «ретроспективнымъ» путемъ «припоминанія» Аристофанъ можетъ вызвать въ насъ смѣхъ, Софоклъ—ужасъ. Окостенѣлое настроеніе, окостенѣлая эмоція можетъ передаться черезъ вѣка вмѣстѣ съ окостенѣлымъ образомъ. Такъ надо ставить античныя пьесы, средневѣковыя мистеріи, японскій театръ.

Другое дѣло — пьесы, не совсѣмъ для насъ мертвыя, способныя вызвать и по-сейчасъ непосредственное отношеніе, живое волненіе. Таковъ театръ Мольера или Шекспира. Его содержаніе и теперь еще живое для насъ. Непонятно, зачѣмъ понадобилась бы реставрація такого стараго театра. Въ качествѣ картины она была бы интересна, какъ старая гравюра; въ качествѣ дѣйствія производила бы непремѣнно впечатлѣніе музейной вещи, какого-то куріоза. Реставрація пьесъ перваго рода не будетъ «куріозомъ» потому, что содержаніе ихъ чуждо намъ, а рамка не чуднѣе картины, но въ полной гармоніи съ ней. Тутъ же диковинная рамка, окаймляя близкую, живую (или на-половину живую) еще для насъ вещь, отвлечетъ вниманіе и омертвитъ то, что въ ней еще есть живого [1]). Но какъ же тогда ставить? Въ стилѣ современныхъ пьесъ—тоже невозможно: это будетъ художественнымъ варварствомъ. Очевидно, нужно стилизовать. Но какъ? Нужно отыскать ритмъ пьесы, душу ея и ее положить въ основу постановки. Душа старой пьесы можетъ быть въ психологіи, въ символикѣ, въ декоративности, мало ли въ чемъ еще. Надо разсмотрѣть и разгадать. Вотъ первый принципъ постановки такихъ пьесъ. Но это еще не все. Мольеръ смѣшитъ или восхищаетъ насъ тѣмъ же, чѣмъ смѣшилъ и восхищалъ зрителей два съ половиной вѣка тому назадъ, но чувствуемъ мы по иному, чѣмъ тогда. Нужно перестроить что-то на другой ладъ, нужно помочь зрителю войти въ забытый, немного архаическій, міръ чувствъ. Этому должна служить обстановка. Не раставрація

---

[1]) Реставрація Мольера на французской сценѣ имѣетъ полный смыслъ. Какая бы глубокая старина ни была, она для нихъ — родная, вчерашняя. Она для нихъ— не куріозъ, но насквозь понятна, естественна. Такъ же возможна реставрація Шекспира на англійской сценѣ, но не на французской и не на русской.

театра временъ Мольера, но обстановка, которая бы напоминала намъ его эпоху, его міръ. Нужно воплотить нашу мечту о Мольерѣ и его вѣкѣ, то, какъ намъ онъ мечтается, грезится, въ такомъ видѣ, въ какомъ мы теперь его чувствуемъ. Вотъ второй принципъ.

Громадная заслуга авторовъ постановки «Донъ-Жуана» на Александринской сценѣ — Мейерхольда и Головина — въ томъ, что они блестяще выполнили оба эти принципа. Они вѣрно опредѣлили душу, главный нервъ пьесы Мольера—очарованіе жестовъ и позъ. Они вѣрно поняли, что не нужно реставрировать театръ 1665 г., но надо напомнить въ яркихъ краскахъ и пышныхъ образахъ стиль той эпохи, ароматъ ея. Многіе изъ публики думаютъ, что дана реставрація театра Мольера. Это, конечно, не вѣрно. Совсѣмъ не такъ играли, совсѣмъ не та была обстановка, не было кувыркающихся и возвѣщающихъ антрактъ арапчатъ. Въ первомъ актѣ декорація изображала дворецъ съ садомъ, во второмъ берегъ моря. Статуя командора была на конѣ. Былъ даже изображенъ цѣлый рядъ статуй въ видѣ галлереи. Это было эффектно—когда одна изъ нихъ кивала. Донъ-Жуанъ проваливался при громѣ и молніи; виденъ былъ адскій огонь. Но главное—въ томъ, что, конечно, не такъ играли. Не было стилизованныхъ движеній, Донъ-Жуанъ не дѣлалъ такихъ антраша. Можетъ быть, кощунство думать, что можно лучше понять и исполнять пьесу Мольера, чѣмъ онъ самъ со своей труппой? Думаю, что никто этого не скажетъ. Послѣдующія поколѣнія всегда могутъ лучше оцѣнить и понять духъ какого-нибудь направленія, чѣмъ его современники или иниціаторы. Но въ данномъ случаѣ рѣчь идетъ вообще не о томъ, чтобы «лучше» понять, а о томъ, чтобы представить такъ, какъ теперь подлинно чувствуется и понимается. Въ 1665 г. пьеса должна была быть поставлена какъ тогда, въ 1910 г. — какъ теперь. Долженъ сказать, что послѣ того, какъ я видѣлъ пьесу въ постановкѣ Мейерхольда и Головина, она во многомъ стала мнѣ понятнѣе, чѣмъ прежде, когда я зналъ ее только изъ чтенія.

Послѣ сказаннаго, не хочется подвергать критикѣ отдѣльныя част-

ности. Не могу не упомянуть лишь объ одномъ. Желательно было бы болѣе внимательное отношеніе къ тексту. Описаніе костюма Донъ-Жуана, которое даетъ Пьеро, совершенно не соотвѣтствуетъ тому, въ которомъ онъ затѣмъ появляется. Но этого мало: куріозъ въ томъ, что онъ соотвѣтствуетъ почти во всѣхъ мелочахъ костюму самого Пьеро! Вообще, нахожу, что костюмы крестьянокъ и Пьеро слишкомъ затѣйливы и нарядны. Крестьяне, говорящіе на грубомъ патуа (во французскомъ текстѣ: въ переводѣ пропало), должны быть одѣты просто. Это—не bergères Louis XV. Мы еще — въ plein Louis XIV. Другая неточность была уже кѣмъ-то отмѣчена въ критикѣ. При видѣ статуи командора Донъ-Жуанъ восклицаетъ: «Parbleu! le voilà bon, avec son habit d'empereur romain!» Между тѣмъ, на сценѣ статуя носитъ платье XVII вѣка и приведенная фраза изъ текста выброшена. Нѣтъ надобности воспроизводить постановку 1665 г., чтобы статуя была конная, чтобы была цѣлая галлерея статуй. Но разъ текстъ Мольера требуетъ, чтобы она была въ костюмѣ римскаго императора, это надо выполнить. Впрочемъ, это мелочь, которая не можетъ умалить достоинствъ удивительной работы декоратора. Повторяю, что такая постановка, уловивъ духъ пьесы, помогаетъ ея пониманію.

ПРОЭКТЪ СЕЗОНА 1910—11 гг. ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МОСКОВСКОМ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ.

ДОКЛАДЪ УПРАВЛЯЮЩАГО ДРАМАТИЧЕСКОЮ ТРУППОЮ Кн. А. И. СУМБАТОВА (ЮЖИНА)

(утверждено г. Директоромъ Императорскихъ Театровъ 22 Сент. 1910 г.).

I. РЕПЕРТУАРЪ.

1. ОСНОВНОЙ РЕПЕРТУАРЪ.

А. ОРИГИНАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

Пьесы, представленныя до конца сезона 1908—9 г. г.	Пьесы, поставлен. или возобновленныя въ сезонъ 1909—10 г. г.	Новыя постановки и кап. возобновленія въ сезонъ 1910—11. г. г.
Островскій: 1) Безъ вины виноватые.	*Гоголь*: 1) Ревизоръ (26 апр. 1909 г.).	*Грибоѣдовъ*. 1) Горе отъ ума.
— 2) Доходное мѣсто.	*Островскій*: 2) Дмитрій Самозв. и Василій Шуйскій.	*Островскій*. 2) Гроза.
— 3) Лѣсъ.	– 3) Бѣдная невѣста.	— 3) Грѣхъ да бѣда на кого н живетъ.
— 4) Невольницы.		

Б. ПЕРЕВОДНЫЯ ПЬЕСЫ.

	Бомарше. 4) Женитьба Фигаро.	*Шиллеръ*. 4) Марія Стюартъ.
	Ибсенъ. 5) Привидѣнія.	*Мольеръ*. Жеманницы (одноактн добавочная къ пьесѣ Бьернсона)
	Шекспиръ. 6) Отелло.	— Мнимый больной. (Трехъ актна добавочная къ пьесѣ Садер берга).
		Ибсенъ. 5) Кукольный домъ.

2. ТЕКУЩІЙ РЕПЕРТУАРЪ.

В. ОРИГИНАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

	Гнѣдичъ. 7) Болотные огни.	*Боборыкинъ*. 6) Клеймо.
	Шпажинскій. 8) Въ старые годы.	*Гнѣдичъ*. 7) Передъ зарей.
	Чириковъ. 9) Царь природы.	*Карповъ*. 8) Свѣтлая личность.
		Колышко. 9) На полѣ брани.
		Рышковъ. 10) Осеннее счастье (Распутица) [1].
		Чекаревская. 11) Лѣтняя ночь.

Г. ПЕРЕВОДНЫЯ ПЬЕСЫ.

	Мирбо. 10). Очагъ.	*Бьёрнсонъ*. 12) Когда цвѣтетъ молодое вино.
	Уайльдъ. 11) Идеальный мужъ.	*Крашевскій*. 13) Каштелянскій медъ.
	Шоу. 12) Цезарь и Клеопатра.	*Сёдербергъ*. 14) Любовь—все.
		Мирбо. Репортеръ. (Одноактн. добавочн. къ пьесѣ Ибсена).
Всего пьесъ—4.	Всего пьесъ—12.	Всего капитальныхъ пьесъ—14.

Итого на репертуарѣ—30.

[1]) Взамѣнъ пьесы «Распутица» В. А. Рышкова поставлена пьеса «Жуликъ» И. Н. Потапенко.

Сверхъ того, имѣю честь представить въ качествѣ запасныхъ пьесъ нижеслѣдующія: 1) «Наслѣдники»—г-жи Гольдовской-Хинъ; 2) «Грань»—г. Тимковскаго; 3) «Мы всѣ»—г. Поливанова. Всѣ три пьесы оригинальныя. Изъ переводныхъ же: 1) «Среди пути»—Пинеро, переводъ г-жи Венгеровой; 2) «Мужчина»—г-жи Запольской, пер. г. Божовскаго.

ОБЪЯСНЕНІЯ И ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ОТДѢЛУ I—РЕПЕРТУАРЪ.

1. Во исполненіе общихъ указаній Г. Директора Императорскихъ театровъ, въ настоящій проэктъ внесены: а) три пьесы русскихъ образцовыхъ писателей, б) три пьесы иностранныхъ образцовыхъ писателей, не считая одноактной пьесы Мольера «Жеманницы», которая является четвертой пьесой этого отдѣла, в) пять капитальныхъ пьесъ современныхъ русскихъ авторовъ и г) три капитальныя пьесы иностранныхъ современныхъ писателей, къ числу которыхъ отнесена и пьеса польскаго писателя Крашевскаго. Всѣхъ *спектаклей,* за-ново имѣющихъ быть поставленными въ предстоящемъ сезонѣ 1910—11 гг., предположено 14, такъ какъ «Мнимый больной» Мольера пойдетъ, какъ добавочная пьеса къ одной изъ трехактныхъ пьесъ.

Въ сезонѣ 1910—11 гг. будетъ на репертуарѣ:

	Поставленныхъ.		Предполож. къ постан. въ сезонъ 1910—11 г.	ВСЕГО.	
	До сезона 1909—10 г.	Въ сезонъ 1909—10 г.			
Пьесъ русскаго основн. репертуара	4	3	3	10	*Примѣчаніе.* Въ счетъ пьесъ не входятъ пьесы одноактныя.
Пьесъ иностран. репертуара	—	3	2	5	
Пьесъ русскаго текущаго репертуара . .	—	3	6	9	
Пьесъ иностран. репертуара	—	3	3	6	
Итого . . .	4	12	14	30	

Три пьесы русскаго *текущаго* репертуара постановки прошлаго сезона 1909—10 гг. («Болотные огни», «Въ старые годы», «Царь природы») *вѣроятно, вскорѣ будутъ сняты,* такъ что на репертуарѣ останется 27 капитальныхъ пьесъ. Изъ нихъ будетъ *основнаго* репертуара, русскаго и иностраннаго, къ концу сезона *16* пьесъ. Считаю необходимымъ присовокупить, что это количество постановокъ сезона (14 спектаклей изъ 15-ти пьесъ, кромѣ одноактныхъ) возможно выполнить лишь при условіи двухъ сценъ для репетицій—сцены Малаго театра и сцены Театральнаго училища.

2. Въ предстоящемъ сезонѣ 1910—11 гг. предстоитъ юбилей пятидесятилѣтія со дня Высочайшаго манифеста 19 февраля 1861 г. объ освобожденіи крестьянъ отъ крѣпостной зависимости. Если этотъ юбилей будетъ отмѣченъ Императорскими театрами постановкою спеціальнаго спектакля или вечера, то нельзя не обратить вниманія на то, что въ русской драматической литературѣ почти нѣтъ пьесы, *непосредственно* пріуроченной къ этому событію. Пьесы Писемскаго, Алексѣя Потѣхина, Тургенева и нѣкоторыхъ другихъ выдающихся писателей касаются крѣпостного быта *до* реформы, или того же быта, *измѣнившагося* подъ вліяніемъ новыхъ условій. Существуетъ пьеса Родиславскаго «Было да прошло», заимствованная изъ нѣмецкой пьесы шедшая въ 60-хъ годахъ въ Маломъ театрѣ, но ни литературныя, ни художественныя ея стороны не отвѣчаютъ хотя бы въ самой малой степени даже минимальнымъ требованіямъ современной сцены. Вслѣдствіе этого, я полагалъ бы лучшимъ способомъ отмѣтить юбилей устройствомъ 19 февраля 1911 г. литературно-художественнаго вечера (на подобіе того, который былъ устроенъ въ день столѣтія со дня рожденія Гоголя, 20 марта 1909 г. въ Маломъ театрѣ), составленнаго изъ чтенія отрывковъ изъ беллетристическихъ произведеній крупнѣйшихъ русскихъ писателей, относящихся къ эпохѣ реформъ, живыхъ картинъ и т. п. Можетъ быть, это тѣмъ умѣстнѣе, что въ январѣ возобновляется «Гроза», а 28 февраля—«Горе отъ ума»—два крупнѣйшихъ произведенія, отразившихъ *до*-реформенное время. Юбилей приходится въ субботу на Масленицѣ.

3. Въ истекшемъ сезонѣ 1909—10 гг. былъ выполненъ весь планъ, утвержденный Г. Директоромъ. Изъ спектаклей основного репертуара, поставленныхъ или возобновленныхъ въ этомъ сезонѣ, всѣ, кромѣ небольшихъ пьесъ Гоголя (вмѣстѣ съ четырьмя пьесами Островскаго прежнихъ сезоновъ, всего 10 пьесъ *основного* репертуара), удерживаются на репертуарѣ 1910—11 гг. и далѣе. Изъ числа пьесъ того же основного репертуара, намѣченныхъ въ томъ же проэктѣ на сезонъ 1910—11 гг., настоящимъ планомъ предназначены къ постановкѣ *6* пьесъ (Грибоѣдовъ, 2 пьесы Островскаго, Шиллеръ, Мольеръ и Ибсенъ). Остальная часть плана должна быть осуществлена въ теченіе двухъ ближайшихъ слѣдующихъ сезоновъ (1911—12 и 1912—13 гг.), но съ тѣми измѣненіями, которыя будутъ вызваны, *во первыхъ*, соображеніями о наличныхъ силахъ труппы, *во вторыхъ*—наступающими тремя историческими юбилеями: въ 1911 году — трехсотлѣтія Нижегородскаго ополченія, 1912 г. — столѣтія отечественной войны и 1913 г.—трехсотлѣтія Восшествія на Престолъ Дома Романовыхъ. Вслѣдствіе этого, напримѣръ, въ началѣ сезона 1911—12 гг. я полагалъ бы одну изъ историческихъ трагедій гр. А. Толстого (предположенную въ проэктѣ сезона 1909—10 на это время) замѣнить хроникой Островскаго «Козьма Захарычъ Мининъ-Сухорукъ».

Остальныя подробности выполненія утвержденнаго въ прошломъ году Г. Директоромъ плана въ отношеніи сезона 1911—12 гг. имѣютъ быть представлены въ проэктѣ сезона 1911—12 гг. съ такимъ разсчетомъ, чтобы къ концу сезона 1911—12 года на постоянномъ и основномъ репертуарѣ Малаго театра были по возможности представлены *наикрупнѣйшіе* образцовые писатели, русскіе и иностранные, перечисленные въ докладѣ о сезонѣ 1909—10 гг.

4. Юбилеи 1812 и 1613 годовъ требуютъ заблаговременно озаботиться о пьесахъ, которыя могли бы достойно отмѣтить въ сезонѣ 1912—13 гг. на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра два событія первостепенной исторической важности и, при томъ, тѣснѣйшимъ образомъ связанныя именно съ Москвою. Насколько мнѣ удалось ознакомиться съ

драматической литературой, имѣющей сюжетами эти событія, положеніе этого вопроса слѣдующее. На тему Отечественной войны 12-го года есть нѣсколько пьесъ (между прочимъ, гг. Гнѣдича и Карпова за послѣднее десятилѣтіе). Но знаменитая эпопея гр. Л. Н. Толстого «Война и миръ», эта Иліада 1812 года, настолько подняла уровень требованій къ произведеніямъ, касающимся Отечественной войны, что, по моему мнѣнію. извѣстныя мнѣ драмы изъ этой эпохи почти немыслимы для постановки въ *юбилейныя* торжества на нашей сценѣ. Еще менѣе сценическаго матеріала для ознаменованія юбилея 1613 года. Было бы странно даже думать о постановкѣ, напр., пьесы Кукольника «Рука Всевышняго отечество спасла», настолько ходульно она написана и такъ мало въ ней и поэзіи, и исторіи, и искренняго одушевленія. Такая постановка можетъ произвести въ театрѣ впечатлѣніе совершенно противуположное тому, которое желательно вызвать въ обществѣ, не говоря уже о томъ, что исторія русской литературы связываетъ съ этой пьесой крайне печальную славу: достаточно вспомнить знаменитую эпиграмму. *Мнѣ кажется неизбѣжнымъ назначить конкурсы и преміи за лучшія два произведенія изъ эпохи 1613 и 1812 гг. и образовать жюри для разсмотрѣнія поступающихъ произведеній, при чемъ срокъ для представленія пьесъ надо назначить не позднѣе 1 февраля 1912 года.*

Но имѣя въ виду, что цѣлый рядъ конкурсовъ на преміи за послѣдніе годы не давалъ положительныхъ результатовъ, необходимо въ теченіе двухъ ближайшихъ сезоновъ подготовить и разработать во всѣхъ деталяхъ юбилейные спектакли, которые могли бы быть составлены изъ *имѣющагося* матеріала, въ случаѣ неудачи конкурсовъ. Такъ, для юбилейнаго спектакля 1613 г. можно было бы имѣть въ виду «Лѣтопись» Н. А. Чаева въ драматической формѣ «1612 годъ и избраніе на царство Михаила Ѳеодоровича Романова». Эта пьеса не представляетъ изъ себя выдающагося драматическаго произведенія, но ея безподобный языкъ, глубокія познанія автора въ области русской исторіи, искреннее патріотическое одушевленіе, наконецъ, его серьезное и признанное литературное дарованіе, создавшее

ему почетное имя, даютъ полную возможность ручаться за то, что спектакль будетъ отвѣчать важности событія и вызоветъ въ публикѣ подобающій глубокій подъемъ чувства. Для юбилейнаго спектакля 1812 года было бы самымъ лучшимъ выходомъ дать рядъ сценическихъ иллюстрацій къ «Войнѣ и миру» (чтеніе отрывковъ, исполненіе діалоговъ артистами, постановка живыхъ картинъ, можетъ быть даже движущихся и т. д.). *Насколько все это осуществимо, можетъ показать только подробная разработка этого плана, если Г. Директоръ одобритъ эту мысль.*—Но во всякомъ случаѣ, какъ для условій конкурса, такъ и для изложенныхъ предположеній *было бы крайне желательнымъ опредѣленное выясненіе вопроса, до какой эпохи было бы разрѣшено изображать на сценѣ Особъ Царствующаго Дома?* — Такъ, напримѣръ, если бы автору пьесы, касающейся трехсотлѣтія царствованія Дома Романовыхъ, явилась мысль не ограничиться 1613 годомъ, а дать рядъ отдѣльныхъ эпизодовъ, на всемъ протяженіи трехсотъ лѣтъ связанныхъ одной общей идеей, то ему *необходимо* было бы *знать, какой эпохой ему пришлось бы ограничиться. Въ пьесѣ, касающейся 1812 года, необходимо автору знать заранѣе, можетъ ли онъ взять дѣйствующимъ лицомъ Императора Алаксандра I,* или ему придется ограничиться кругомъ лицъ, являвшихся только отраженіемъ воли и намѣреній Верховнаго Руководителя судебъ страны. Разрѣшеніе этого вопроса необходимо и въ томъ случаѣ, если будутъ поставлены иллюстраціи къ «Войнѣ и миру».

5. Въ отдѣлѣ текущаго репертуара я руководился также тѣми основаніями, которыя въ моемъ проектѣ прошлаго сезона были одобрены Г. Директоромъ Императорскихъ театровъ, какъ отвѣчающія его указаніямъ. Кромѣ намѣченныхъ къ постановкѣ и запасныхъ *оригинальныхъ* пьесъ, перечисленныхъ въ отдѣлѣ I, изъ прочитанныхъ мною въ теченіе прошедшаго сезона (приблизительно семидесяти) пьесъ обращаютъ на себя вниманіе еще слѣдующія: «*Счастливая женщина*»—Щепкиной - Куперникъ, «*Театръ Чудесъ*»—Тимковскаго, «*Любовь*»—Потапенко, «*Душа, тѣло и платье*»—Оленина, «*Домъ Кочергиныхъ*»—Чирикова, «*Охота*»—Мамон-

това, «*Въ золотомъ домѣ*»—Ашешова, «*Чужая сказка*»—Полякова, отчасти—«*Милые люди*»—Тихонова. Изъ пьесъ переводныхъ: «*Подруга*»—Марселя Прево, «*Врачи на распутьи*»—Шоу, «*Великосвѣтскій бракъ*»—пер. съ итальянскаго, «*Лѣстница славы*»—Скриба. Противъ постановки этихъ пьесъ говорятъ отчасти причины, лежащія въ нихъ самихъ, отчасти несоотвѣтствіе ихъ задачамъ и направленію Малаго театра, или силамъ и личному составу нашей труппы.

6. Какъ и въ прошломъ сезонѣ, 1909—10 гг., въ наступающемъ имѣется въ виду продолжать постановку наиболѣе выдающихся современныхъ писателей Запада. Для сезона 1910—11 гг. избраны Бьёрнсонъ, Сёдербергъ и польскій писатель прошлаго вѣка Крашевскій. Кромѣ того, на репертуарѣ будутъ удержаны постановки прошлаго сезона Мирбо, Уайльда и Шоу.

7. Въ виду того, что большинство русскихъ авторовъ заканчиваетъ свои пьесы лишь къ началу сезона и въ виду того, что постановка переводныхъ пьесъ, за отсутствіемъ конвенціи, часто находится въ зависимости отъ другихъ театровъ, я покорнѣйше *прошу разрѣшить* мнѣ *подробный и окончательный планъ сезона представлять на утвержденіе лишь въ августѣ мѣсяцѣ, когда все будетъ выяснено и* не потребуетъ измѣненій, какъ это случилось, напримѣръ, съ пьесой Бара «Концертъ», замѣненной по причинамъ, изложеннымъ въ рапортѣ за № 146 отъ 14 іюля с. г., пьесой Сёдерберга «Любовь все». *Весною же представлять лишь* планъ постановокъ *основного* репертуара *на весь сезонъ* и тѣ пьесы *текущаго*, которыя должны идти въ теченіе *первыхъ двухъ мѣсяцевъ* до половины октября.

8. Мною было представлено въ прошлогоднемъ планѣ сезона, что «на 1909—10 гг. (сезонный) я смотрю, какъ на *первый* годъ изъ трехъ, необходимыхъ для того, чтобы репертуаръ отвѣчалъ указаніямъ Г. Директора». То-же я долженъ повторить и теперь: предстоящій сезонъ есть *второй* годъ этого періода какъ относительно репертуара, такъ и относительно организаціи труппы. Само собою разумѣется, что я не ставлю

выполненія намѣченныхъ цѣлей въ зависимость отъ того, буду ли я въ теченіе указаннаго времени занимать должность Управляющаго труппою или меня замѣнитъ другое лицо. Важно систематическое и неуклонное осуществленіе задачъ, намѣчаемыхъ этимъ планомъ, какъ и планомъ прошлаго сезона, для достиженія двухъ главныхъ цѣлей: образованія сильнаго и художественнаго репертуара и цѣльной, богатой дарованіями и художественно объединенной труппы—внѣ зависимости отъ того, кто бы то ни стоялъ во главѣ режиссерскаго управленія Малаго театра. И я касаюсь юбилейныхъ спектаклей сезона 1912—13 гг. въ этомъ проектѣ лишь потому, что подготовка къ нимъ (напр., объявленіе конкурса на пьесы, если это будетъ утверждено Г. Директоромъ, и многое другое) должна быть начата въ самомъ непродолжительномъ времени.

9. Изъ пьесъ, включенныхъ въ списокъ предполагаемыхъ постановокъ, «Осеннее счастье» или «Распутица» Рышкова, только что, въ августѣ мѣсяцѣ, закончена и еще не одобрена цензурою и комитетомъ; «Каштелянскій медъ» и «Любовь все» дозволены цензурою, но еще не прочитаны въ т.-л. комитетѣ. Запасныя 5 пьесъ тоже еще не прошли ни въ той, ни въ другой инстанціи. Всѣ остальныя пьесы дозволены цензурою и одобрены т.-л. комитетомъ. Изъ нихъ иностранныя пьесы предположены къ постановкѣ въ переводахъ: «Марія Стюартъ»—Шишкова; Мольеръ—Вейнберга и Бакста; Ибсенъ, Бьёрнсонъ и Сёдербергъ—А. и П. Ганзена; Крашевскій и Запольская—Божовскаго; Пинеро—Венгеровой; Мирбо—Готвальда.

II. Распредѣленіе ролей постановокъ и возобновленій 1910—11 гг.

(Распредѣленіе ролей въ пьесахъ, поставленныхъ до сезона 1910—11 гг., находится въ планѣ сезо 1909—10 гг. Порядокъ по времени постановокъ. Паралельно записаны паралельныя постановки).

1. Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ.

Красновъ	Падаринъ.
Бабаевъ	Климовъ—Худолеевъ.
Архипъ	Рыбаковъ—Айдаровъ.
Аѳоня	Лебедевъ—Васенинъ.
Курицинъ	Головинъ—Греминъ.
Шишгалевъ	Гундуровъ—Лавинъ.
Карпъ	Полетаевъ—э. Галаховъ.
Таня	Найденова—Щепкина 2.
Жмигулина	Массалитинова—Рыжова.
Курицина	Турчанинова—Юдина.
Зайчиха	Щепкина 1—Красовская.

3. Любовь—все. (Amor omnia!).

Каннингъ	Бравичъ—Лепковскій.
Лидманъ	Южинъ—Климовъ.
Янсонъ	Ашанинъ—Муратовъ.
Низенькій господинъ	Лавинъ—э. Тамаринъ.
Толстый господинъ	Греминъ—Экт.
Блѣдный господинъ	э. Истоминъ—э. Георгіевскій.
Старикашка	э. Галаховъ—э. Зубовъ.
Г-нъ постарше	Красовскій—Ѳеоктистовъ.
Г-нъ помоложе	Полонскій—э. Вишневскій.
Гертруда	Лешковская.
Профессорша	Никулина—Матвѣева.
Горничная	Хлюстина—э. Сосницкая.
Декольт. дама	Комаровская—э. Рейзенъ.
1-я дама	Юдина—Красовская.
2-я дама	Антонова—э. Андріевичъ.

3 bis. Мнимый больной.

Арганъ	Правдинъ.
Беральдъ	Айдаровъ.
Клеантъ	Ашанинъ—э. Георгіевскій.
Діафуарусъ	Яковлевъ.
Ѳома, его сынъ	Васенинъ—Лебедевъ.
Пургонъ	Сашинъ—Греминъ.
Флеронъ	Лавинъ—Гундуровъ.
Бонъ-Фуа	Красовскій—Полетаевъ.
Белина	Левшина—Найденова.
Анжелика	Салинъ—Антонова.
Туанета	Садовская 2—Турчанинова.

2. Марія Стюартъ.

Лейстеръ	Садовскій—Ленинъ.
Шрюсбюри	Правдинъ—Лепковскій.
Борлейфъ	Бравичъ—Муратовъ.
Кентъ	Мартыновъ—э. Георгіевскі
Паулетъ	Южинъ—Айдаровъ.
Девисонъ	Полонскій—э. Истоминъ.
Мортимеръ	Остужевъ—Ленинъ.
Обепинъ	Рыжовъ—э. Желябужскій
Бельевръ	Худолеевъ—Климовъ.
Окелли	Сазоновъ—э. Вишневскій.
Дрюри	э. Шешуновъ—э. Соловьев
Мельвиль	Ѳеоктистовъ—Красовскій.
Елизавета	Яблочкина—Смирнова.
Марія	Пашенная.
Кеннеди	Благово—Грибунина.
Курль	Алексѣева—Антонова.
Офицеръ и шерифъ	э.—э.

4. Клеймо.

Гроздѣевъ	Падаринъ—Головинъ.
Ивакинъ	Рыжовъ—Худолеевъ.
Подрѣзковъ	Садовскій—Остужевъ.
Филемонскій	Лебедевъ—экст. Истоминъ.
Бирюлинъ	Гундуровъ—экст.
Луковкинъ	Музиль—экст.
Агнія	Пашенная—Смирнова.
Парменовна	Грибунина—Матвѣева.

6. Осеннее счастье (Распутица).

Степуринъ	Сашинъ—Правдинъ.
Буторовъ	Головинъ—Рыжовъ.
Неизвѣстный	Лебедевъ—Красовскій.
Толя	Остужевъ.
Брянскій	Садовскій.
Тих. Миронычъ	Музиль—Лавинъ.
Ѳедосова	Садовская 1.
Холодова	Смирнова.
Люба	Щепкина 2—Косарева.
Рокотова	Благово—Матвѣева.
Дина	Яблочкина.
Елена	Вышневская—э. Рейзенъ.
Даша	Хлюстина—Юдина.

5. Передъ зарей.

Кратовъ . . . . . Рыбаковъ.
Еневичъ . . . . . Ленинъ—Муратовъ.
Ыровъ . . . . . Климовъ—Лепковскій.
Кимъ Петр. . . . . Васенинъ—Худолеевъ.
Г Аракчеевъ . . . . . Айдаровъ.
Екулинъ . . . . . Ашанинъ—э. Георгіевскій.
Ерычъ . . . . . Правдинъ—Яковлевъ.
Иправникъ . . . . . Гундуровъ—экст.
Сарикъ изъ Грузина. . . Падаринъ—Головинъ.
Елогій . . . . . Полетаевъ—экст.
Ена Федоровна . . . . . Ермолова.
Ена . . . . . Шухмина—Салинъ.
Етикъ . . . . . Садовская 2—Комаровская.
Афиса . . . . . Рыжова—Массалитинова.
К. Чернопятова. . . . . Никулина.
Глашка . . . . . э. Рейзенъ—э.
Дня. . . . . Ѳедотова 2—экст.
Сарый дворецкій. . . . . экс.
Ілька . . . . . экст.
Лсей . . . . . экст.

7. На полѣ брани.

Слкинъ . . . . . Лепковскій—Южинъ.
Крчагинъ . . . . . Падаринъ.
Ларковъ . . . . . Греминъ.
Гжиковъ. . . . . Васенинъ.
Г Амуровъ. . . . . Ѳеоктистовъ.
Смовъ. . . . . Головинъ.
Коташовъ . . . . . Полетаевъ.
Сѣшневъ . . . . . Красовскій.
Лнтьевъ . . . . . Муратовъ.
Сгѣй . . . . . Ашанинъ.
Жржъ . . . . . Худолеевъ.
Систунчиковъ . . . . . Яковлевъ.
Фльэссенъ . . . . . Лебедевъ.
Єдулъ . . . . . Гундуровъ.
Лсей Силкина . . . . . Экст.
Кровъ . . . . . Айдаровъ.
Лсей Кирова . . . . . Экст.
Слкина. . . . . Лешковская.
Крова . . . . . Матвѣева—Грибунина.
Егаша. . . . . Шухмина—Левшина.
Лва. . . . . Берсъ—Салинъ.
Дія. . . . . Ѳедотова 2—э.

9. Когда бродитъ молодое вино.

Азикъ . . . . . Южинъ—Лепковскій.
Гль . . . . . Айдаровъ—Бравичъ.
Тнингъ . . . . . Ленинъ—Муратовъ.
Слга . . . . . экст.

8. Свѣтлая личность.

Зиминъ. . . . . Рыжовъ—Муратовъ.
Стодолищевъ . . . . . Климовъ.
Табельскій . . . . . Садовскій—Ленинъ.
Засько . . . . . Щекинъ—Рыбаковъ.
Пилавинъ . . . . . Остужевъ—Худолеевъ.
Ванпурно . . . . . Головинъ—Красовскій.
Парменовъ . . . . . Дорошенко—э.
Лакей Зимина. . . . . Экст.
Зимина . . . . . Яблочкина.
Дарья Мих. . . . . Комаровская—Найденова.
Людмила Евгр. . . . . Никулина—Грибунина.
Люба . . . . . Берсъ—Косарева.
Нико Кракова . . . . . Смирнова—Левшина.
Анна Упадкина . . . . . Турчанинова—Рыжова.
Татьяна . . . . . Рутковская—Крочевская.

10. Гроза.

Дикой . . . . . Рыбаковъ—Греминъ.
Борисъ . . . . . Садовскій—Ашанинъ.
Тихонъ. . . . . Яковлевъ—Падаринъ.
Кулигинъ . . . . . Сашинъ—Ѳеоктистовъ.
Кудряшъ. . . . . Климовъ—э. Истоминъ.
Шапкинъ. . . . . Музиль—Лавинъ.
Кабаниха . . . . . Садовская 1.
Катерина . . . . . Пашенная—Найденова.
Варвара . . . . . Найденова—Турчанинова.
Ѳеклуша. . . . . Рыжова—Массалитинова.
Барыня . . . . . Грибунина—Красовская.
Глаша . . . . . Алексѣева—Хлюстина.

12. Горе отъ ума.

Фамусовъ. . . . . Рыбаковъ.
Молчалинъ . . . . . Худолеевъ—Ашанинъ.
Чацкій . . . . . Остужевъ—Садовскій—Ленинъ.
Скалозубъ . . . . . Падаринъ—Головинъ.
Горичъ . . . . . Лепковскій—Рыжовъ.
Кн. Тугоуховскій . . . . Айдаровъ—Сашинъ.
Загорѣцкій . . . . . Климовъ—Яковлевъ.
Г. N. . . . . Васенинъ—Лебедевъ.
Г. Д. . . . . Красовскій—э. Истоминъ.
Репетиловъ . . . . . Южинъ—Правдинъ—Климовъ.
Главн. слуга . . . . . Греминъ—экст.
Петрушка . . . . . Экт.
Филька . . . . . Экст.

Фру Арвикъ . . . . . Ермолова.
Альберта . . . . . Левшина—Антонова.
Елена. . . . . Музиль—А. Щепкина.
Морна . . . . . Косарева—Комаровская.
Альвильда. . . . . Шухмина—Салинъ.
Анна . . . . . э. Щербиновская—э.
Гунда . . . . . Алексѣева—э. Сосницкая.
Іозефа . . . . . Ѳедотова 2—э. Иванникова.
Марія. . . . . Крачевская—э. Сапѣгина.

9 bis. Жеманницы.

Лагранжъ. . . . . Худолеевъ—э. Вишневскій.
Дюкруази . . . . . Полонскій—Сазоновъ.
Горжибюсъ . . . . . Сашинъ—Красовскій.
Маскариль . . . . . Правдинъ (Яковлевъ).
Жодле . . . . . Лебедевъ—Васенинъ.
Альманзоръ . . . . . э.
1-й } носильщики . . . . . { Лавинъ—э.
2-й } { Дорошенко—э.
Мадлонъ . . . . . Лешковская.
Като . . . . . Садовская 2—Вышневская.
Маротта . . . . . Юдина—э. Рейзенъ.

11. Каштелянскій медъ.

Ротмистръ . . . . . Бравичъ—Рыжовъ.
Яцекъ. . . . . Правдинъ—Климовъ.
Петрилло . . . . . Головинъ—Падаринъ.
Гжесь. . . . . Васенинъ—Лебедевъ.
Гайдукъ. . . . . Мартын.—э. Желябужскій.
Войтекъ . . . . . Лавинъ—Полетаевъ.
Бася . . . . . Яблочкина—Антонова.
Марта . . . . . Берсъ—Салинъ.
Гурская . . . . . Лешковская—Найденова.
Рузя . . . . . Вышневская—Садовская 2.

13. Кукольный домъ.

Гельмеръ . . . . . Лепковскій.
Докт. Ранкъ . . . . . Бравичъ.
Понтеръ . . . . . Худолеевъ.
Нора . . . . . Юренева.
Линденъ . . . . . Левшина—Музиль.
Маріанна . . . . . Русецкая—Красовская.
Елена. . . . . Хлюстина.

13 bis. Репортеръ.

Шамиро. . . . . Греминъ—Гундуровъ.
Репортеръ. . . . . Васенинъ—Лебедевъ.
Старуха. . . . . Массалитин.—Красовская.

Слуга . . . . . Экст.
Лакей Хрюмин. . . . . Экст.
» Горича . . . . . Экст.
» Чацкаго . . . . . Экст.
» Скалозуба . . . . . Экст.
» Репетилова . . . . Экст.
» Тугоуховскихъ . . Экст.
Софья . . . . . Шухмина—Антонова—(Найденова).
Лиза. . . . . Садовская 2—Салинъ.
Нат. Дмитр. . . . . Яблочкина—Найденова.
Княгиня . . . . . Никулина—Матвѣева.
1-я княжна . . . . . Варенцова—э.
2-я » . . . . . Алексѣева—э.
3-я » . . . . . Рутковская—э.
4-я » . . . . . Попова—э.
5-я » . . . . . Крачевская—э.
6-я » . . . . . Ѳедотова 2—э.
Хлестова . . . . . Ермолова—Благово.
Граф. Бабушка. . . . . Садовская 1—Массалитинова.
» внучка. . . . . Лешковская—Левшина.

14. Лѣтняя ночь.

Ярмеръ . . . . . Падаринъ—Айдаровъ
Докторъ . . . . . Южинъ—Климовъ.
Вернеръ Хилькъ . . . . . Садовскій—Ленинъ.
Касперъ . . . . . Яковлевъ—Сашинъ.
Фру Ярмеръ . . . . . Лешковская.
Зельма . . . . . Шумхина—Щепкина 2.
Іомфъ Бергъ . . . . . Грибунина—Матвѣева.
Стина . . . . . Алексѣева—Хлюстина.

Всѣ распредѣленія ролей составлены предположительно, и могутъ быть измѣнены сообразно *съ живымъ ходомъ дѣла*, по настоянію авторовъ, или, наконецъ, въ случаѣ неудовлетворительности исполненія.

III. Труппа и работа сезона.

I. Дневникъ предположенныхъ репетицій.

АВГУСТЪ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.		
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.	
5 Воскрес.	Сборъ труппы.				
6 Понед.	Марія Стюартъ.	Грѣхъ да бѣда.	Грѣхъ да бѣда.	М. Стюартъ.	*Предположено.* Спектаклей: Вечернихъ . . . 2 Итого . . 2
7 Вторн.	»	»	»	»	
8 Среда.	»	»	»	»	
9 Четв.	»	»	»	»	
0 Пятница.	»	»	»	»	
1 Суббота.	»	»	»	»	
2 Воскрес.	»	»	»	»	
3 Понед.	»	»	»	»	
4 Вторн.	»	Монтиров.	»	»	
5 Среда.	»	Путаница.	»	»	
6 Четв.	»	»	»	»	
7 Пятница.	Ревизоръ.	»	»	»	
8 Суббота.	Грѣхъ да бѣда.	Очагъ, Путаница.	М. Стюартъ.	Привидѣнія.	
9 Воскрес.	Фигаро.	1 генеральн. Грѣхъ да бѣда.	—	—	
0 Понед.	Марія Стюартъ.	Спектакль.	—	—	
1 Вторн.	2-я генер. Грѣхъ да бѣда.	»	—	—	

СЕНТЯБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Среда.	Сцена свободна для монтир. отд.	Спектакль.	Люб.—все.	—
2 Четв.	Марія Стюартъ.	»	»	Очагъ (сцены).
3 Пятница.	Монтиров.	»	»	»
4 Суббота.	Дм. Самозванецъ.	»	»	Предположено еще 6 повторныхъ репетицій.
5 Воскрес.	Марія Стюартъ.	»	»	
6 Понед.	Любовь—все.	»	М. Стюартъ.	
7 Вторн.	»	Репетиція Цезарь и Клеопатра.	»	
8 Среда.	Марія Стюартъ.	Спектакль.	Люб.—все, Мним. больн.	
9 Четв.	»	»	»	
10 Пятница.	»	»	»	—
11 Суббота.	»	»	»	—
12 Воскрес.	Царь природы.	»	»	—
13 Понед.	1-я генеральная Марія Стюартъ.	Репетиція Мним. больн. Люб.—все.	(безъ Мним. больн.).	—
14 Вторн.	2-я генеральная Марія Стюартъ.	»	—	—
15 Среда.	Любовь—все, Мнимый больной.	Спектакль.	—	—
16 Четв.	Сцена свободна для монтир. отд.	»	—	—
17 Пятница.	Мнимый больной, Любовь—все.	»	—	—
18 Суббота.	»	»	Клеймо.	—
19 Воскрес.	»	»	Болот. огни.	—

Предположено.

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ августѣ и сентябрѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Грѣхъ да бѣда	14	12	26
М. Стюартъ .	21	15	36
Любовь—все .	14	10	24
Мним. больной	13	6	19
Повтор. репет.	6	12	18
Всего	68	55	123

Спектаклей:

Вечернихъ . . . 27

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
0 Понед.	Мнимый больной, Любовь—все.	Спектакль.	Клеймо.	—
1 Вторн.	Монтиров.	»	»	—
2 Среда.	»	«	»	—
3 Четв.	»	»	»	—
4 Пятница.	»	»	»	—
5 Суббота.	»	»	»	—
6 Воскрес.	»	»	Идеальный мужъ.	Бѣдная невѣста.
7 Понед.	1-я генеральная Любовь—все, Мним. больной.	»	Клеймо.	—
8 Вторн.	2-я генеральная Любовь—все, Мнимый больной.	»	—	—
9 Среда.	Сцена свободна для монт. отд.	»	Клеймо.	—
0 Четв.	Клеймо.	»	Передъ зарей.	—

ОКТЯБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Пятница.	Клеймо.	Спектакль.	Передъ зарей.	—
2 Суббота.	»	»	»	—
3 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
4 Понед.	Передъ зарей.	»	Клеймо.	—
5 Вторн.	»	»	»	—
6 Среда.	Монтировоч. Клеймо.	»	Передъ зарей.	—
7 Четв.	»	»	»	—
8 Пятница.	»	»	»	—
9 Суббота.	»	»	»	—
10 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
11 Понед.	1-я генеральная Клеймо.	»	»	—
12 Вторн.	2-я генеральная Клеймо.	»	—	—
13 Среда.	Передъ зарей.	»	Распутица.	—
14 Четв.	»	»	»	—
15 Пятница.	»	»	»	—
16 Суббота.	»	»	»	—
17 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
18 Понед.	Монтиров. Передъ зарей.	»	»	—
19 Вторн.	Распутица.	»	Передъ зарей.	—
20 Среда.	»	Репетиція Передъ зарей.	»	Распутица.
21 Четв.	Передъ зарей.	Спектакль.	Распутица.	—

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ октябрѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Клейм	9	11	20
Повторныхъ .	1	—	1
Итого	10	11	21

Спектаклей въ октябрѣ:

Вечернихъ	30
Утрен. по умѣр. цѣнѣ .	5
Всего .	35

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
22 Пятница.	Передъ зарей.	Спектакль.	Распутица.	—
23 Суббота.	Отелло.	»	Передъ зарей.	—
24 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
25 Понед.	Передъ зарей.	»	Распутица.	—
26 Вторн.	»	»	»	—
27 Среда.	»	»	»	—
28 Четв.	»	»	»	—
29 Пятница.	Распутица.	»	Передъ зарей.	—
30 Суббота.	1-я генеральная Передъ зарей.	»	Распутица.	—
31 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—

НОЯБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Понед.	2-я генеральная Передъ зарей.	Спектакль.	—	—
2 Вторн.	Распутица.	»	На полѣ брани.	—
3 Среда.	Сцена свободна для монтир. отд.	»	»	—
4 Четв.	Распутица монтиров.	»	»	—
5 Пятница.	»	»	»	—
6 Суббота.	»	»	»	—
7 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
8 Понед.	1-я генеральная Распутица.	»	»	—
9 Вторн.	2-я генеральная Распутица.	»	—	—
10 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	»	»	—
11 Четв.	На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность.	—
12 Пятница.	»	»	»	—
13 Суббота.	»	»	»	—
14 Воскрес.	Безплатный спектакль.	»	—	—
15 Понед.	На полѣ брани.	»	»	—
16 Вторн.	»	»	»	—
17 Среда.	Свѣтлая личн.	»	На полѣ брани.	—
18 Четв.	»	»	»	—
19 Пятница.	Монтиров. На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность.	—

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Ноябрѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Передъ зарей	16	12	28
Распутица (Осен. счастье)	9	14	23
Повторныхъ	—	1	1
Всего	25	27	52

Спектаклей:

Вечернихъ	29
Утрен. по умѣр. цѣнѣ	3
» безплатный	1
Всего	33

ции, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
0 Суббота.	Монтиров. На полѣ брани.	Репетиція Свѣтлая личность.	Свѣтлая личн.	На полѣ брани.
1 Воскрес.	Спектакль.	Спектакль.	—	—
2 Понед.	На полѣ брани.	»	»	—
3 Вторн.	Свѣтлая личн. Монтиров.	»	На полѣ брани.	—
4 Среда.	»	»	»	—
5 Четв.	На полѣ брани.	»	Свѣтлая личность	Въ старые годы.
6 Пятница.	»	»	»	—
7 Суббота.	»	»	»	—
8 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
9 Понед.	1-я генеральная На полѣ брани.	»	»	—
0 Вторн.	2-я генеральная. »	»	—	—

ДЕКАБРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	Спектакль.	Свѣтлая личность.	—
2 Четв.	Свѣтлая личн.	»	Молодое вино.	—
3 Пятница.	»	»	»	—
4 Суббота.	»	»	»	—
5 Воскрес.	Спектакль.	»	»	—
6 Понед.	Безплатн. спект.	»	—	—
7 Вторн.	Свѣтлая личн.	»	Молодое вино. Жеманницы.	—
8 Среда.	1-я генеральная. Свѣтлая личн.	»	»	—
9 Четв.	2-я генеральная. Свѣтлая личн.	»	»	—
10 Пятница.	Сцена свободна для пост. отд.	»	»	—
11 Суббота.	Молодое вино, Жеманницы.	»	Гроза.	По вечерамъ, когда возможно по составу спектаклей репетиціи Грозы.
12 Воскрес.	Спектакль.	»	—	
13 Понед.	Молодое вино. Жеманницы.	»	Гроза.	
14 Вторн.	Монтиров. »	»	»	
15 Среда.	»	»	»	
16 Четв.	»	»	»	
17 Пятница.	»	»	»	
18 Суббота.	»	»	»	
19 Воскрес.	Спектакль.	»	—	
20 Понед.	Жеманницы. Молодое вино.	»	Гроза.	

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Декабрѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
На полѣ брани	13	13	26
Свѣтл. личн.	11	13	24
Молодое вино	11	8	19
Жеманницы	11	4	15
Всего	46	38	84

Спектаклей:

Вечернихъ	29
Утр. по обыкн. цѣнѣ	5
» » умѣр. цѣнѣ	3
» безплатный	1
Всего	38

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Вторн.	Жеманницы Молодое вино.	Спектакль.	Гроза.	По вечерамъ, когда возможно по составу спектакл. реп. Грозы.
2 Среда.	1-я генеральная. »	»	»	
3 Четв.	2-я генеральная. »	»	—	
4 Пятница.	—	»	—	
5 Суббота.	—	—	—	—
6 Воскрес.	—	Спектакль.	—	—
7 Понед.	Спектакль.	»	—	—
8 Вторн.	»	»	—	—
9 Среда.	»	»	—	—
10 Четв.	»	»	—	—
11 Пятница.	»	»	—	—

ЯНВАРЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Суббота.	—	Спектакль.	—	—
2 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
3 Понед.	Гроза.	»	Кашт. медъ.	—
4 Вторн.	»	»	»	—
5 Среда.	»	—	»	—
6 Четв.	»	Спектакль.	»	—
7 Пятница.	»	»	»	—
8 Суббота.	Монтиров. »	»	»	—
9 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
10 Понед.	Гроза.	»	—	—
11 Вторн.	»	»	»	—
12 Среда.	»	»	»	—
13 Четв.	»	»	»	—
14 Пятница.	1-я генеральная. »	»	»	—
15 Суббота.	2-я генеральная. »	»	—	—
16 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
17 Понед.	Сцена свободна для монт. отд.	»	Кашт. медъ.	—
18 Вторн.	Кашт. медъ.	»	Съ 18 Января репетиціи выхода въ Горѣ отъ ума паралельно съ репетиціями Кашт. меда.	—
19 Среда.	»	»		—
20 Четв.	»	»		—
21 Пятница.	Монтиров. »	»		—
22 Суббота.	»	»		—
23 Воскрес.	Спектакль.	»		—

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Январѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Гроза	13	17	30
Кашт. медъ . .	11	12	23
Всего	24	29	53

Спектаклей:

Вечернихъ	30
Утрен. по умѣр. цѣнѣ .	5
Всего .	35

ни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
Понед.	Кашт. медъ.	Спектакль.	Съ 18 Января репетиціи выхода въ Горѣ отъ ума паралельно съ репетиціями Кашт. меда.	—
Вторн.	»	»		—
Среда.	»	»		—
Четв.	»	»		—
Пятница.	1-я генеральная. »	»		—
Суббота.	2-я генеральная. »	»		—
Воскрес.	Спектакль.	»		—
Понед.	Сцена свободна для пост. отд.	»	»	—

ФЕВРАЛЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Вторн.	Горе отъ ума.	Горе отъ ума.	—	—
2 Среда.	»	Спектакль.	—	—
3 Четв.	»	»	—	—
4 Пятница.	»	»	—	—
5 Суббота.	»	»	—	—
6 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
7 Понед.	Горе отъ ума.	»	—	—
8 Вторн.	»	»	—	—
9 Среда.	»	»	—	—
10 Четв.	»	»	—	—
11 Пятница.	»	»	—	—
12 Суббота.	Монтиров. »	»	—	—
13 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—
14 Понед.	—	»	—	—
15 Вторн.	—	»	—	—
16 Среда.	Безплат. спект.	»	—	—
17 Четв.	Спектакль.	»	—	—
18 Пятница.	»	»	—	—
19 Суббота.	»	»	—	—
20 Воскрес.	»	»	—	—
21 Понед.	—	—	—	—
22 Вторн.	—		—	—
23 Среда.	—	—	—	—
24 Четв.	Горе отъ ума.	Репетиція Кукольный домъ.	—	—

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Февралѣ:

	М. Т.	Учил.	Всего.
Горе отъ ума	17	11	28
Итого	17	11	28

Спектаклей:

Вечернихъ	20
Утр. по обыкн. цѣнѣ	3
» » умѣр. цѣнѣ	3
» безплатный	1
Итого	27

ни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
Пятница.	Горе отъ ума.	Репетиція Кукольный домъ.	—	—
Суббота.	1-я генеральная. »	»	—	—
Воскрес.	2-я генеральная. »	»	—	—
Понед.	Сценл свободна для пост. отд.	Спектакль.	—	—

МАРТЪ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.	
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.
1 Вторн.	Репортеръ. Кукольн. домъ.	Спектакль.	Лѣтн. ночь.	—
2 Среда.	»	»	»	—
3 Четв.	»	»	»	—
4 Пятница.	»	»	»	—
5 Суббота.	»	»	»	—
6 Воскрес.	Спектакль.	»	—	
7 Понед.	Репортеръ. Кукольн. домъ.	»	Лѣтн. ночь.	—
8 Вторн.	Монтиров. »	»	»	—
9 Среда.	»	»	»	—
10 Четв.	Генеральная. »	»	—	—
11 Пятница.	Сцена свободна для пост. отд.	»	—	—
12 Суббота.	Лѣтняя ночь.	Репетиція Лѣтн. ночь.	—	—
13 Воскрес.	»	»	—	—
14 Понед.	»	»	—	—
15 Вторн.	»	»	—	—
16 Среда.	Монтиров. »	»	—	—
17 Четв.	»	»	—	—
18 Пятница.	»	»	—	—
19 Суббота.	»	»	—	—
20 Воскрес.	Спектакль.	Спектакль.	—	—
21 Понед.	1-я генеральная. Лѣтняя ночь.	»	—	—

Предположено:

Репетицій пьесъ, поставленныхъ и возобновленныхъ въ Мартѣ.

	М. Т.	Учил.	Всего.
Кукольн. домъ .	9	4	13
Лѣтняя ночь . .	18	8	26
Итого	27	12	39

Спектаклей;

Вечернихъ	23
Утрен. по умѣр. цѣнѣ .	3
Итого .	26

ни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.		
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.	
2 Вторн.	2-я генеральная. »	Спектакль.	—	—	
3 Среда.	Сцена свободна для пост. отд.	»	—	—	Послѣдняя репетиція всѣхъ постановокъ.
4 Четв.	—	»	—	—	
5 Пятница.	—	»	—	—	
6 Суббота.	—	»	—	—	
7 Воскрес.	Спектакль.	»	—	—	
8 Понед.	—	»	—	—	
9 Втор.	—	»	—	—	
0 Среда.	—	»	—	—	
1 Четв.	—	»	—	—	

АПРѢЛЬ.

Репетиціи и спектакли.

Дни, недѣли и числа.	Сцена Малаго Театра.		Сцена Т. Училища.		
	Утро.	Вечеръ.	Утро.	Вечеръ.	
1 Пятница.	—	Спектакль.			*Предположено*:
2 Суббота.	—	—			Спектаклей;
3 Воскрес.	—	—			Вечернихъ . . 14
4 Понед.	—	—			
5 Вторн.	—	—			
6 Среда.	—	—			
7 Четв.	—	—			
8 Пятница.	—	—			
9 Суббота.	—	—			
10 Воскрес.	—	—			
11 Понед.	—	—			
12 Вторн.	—	Спектакль.			
13 Среда.	—	»			
14 Четв.	—	»			
15 Пятница.	—	»			
16 Суббота.	—	»			
17 Воскрес.	—	»			
18 Понед.	—	»			
19 Вторн.	—	»			
20 Среда.	—	»			
21 Четв.	—	»			
22 Пятница.	—	»			
23 Суббота	—	»			
24 Воскрес.	—	»			

Общій итогъ предположенныхъ спектаклей и репетицій.

Репетицій:

Малый Театръ.	Училище.	Всего.
217	183	400

Спектаклей:

Вечернихъ	204	Утрен. по умѣрен. цѣнѣ . . .	22
Утрен. по обыкн. цѣнѣ . . .	8	» безплатныхъ	3
Итого по обыкн. цѣнѣ .	212	Итого	25

Всего спектаклей 237

Примѣчаніе. Ввиду замѣны пьесы «Распутица» пьесою «Жуликъ», послѣдовавшей въ концѣ Сентября, пришлось начать репетицію пьесы «Поле Брани» 8-ю днями позднѣе намѣченнаго, такъ какъ часть артистовъ занятыхъ въ «Полѣ Брани» были заняты и въ «Жуликѣ». Вслѣдствіе чего до 1-го представленія пьесы «Жуликъ» (11 Ноября) нельзя было начать репетицію «Поле Брани». Это обстоятельство заставитъ сдвинуться и ту часть постановокъ, которыя намѣчены на дальнѣйшіе мѣсяцы сезона.

IV. Таб

НАЗВАНІЕ ПЬЕСЪ.	Общее число репетицій.	Сколько дней готовится пьеса.	Число, когда должна быть представлена монтировка.	Число 1 реп
Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ	26	17	1 Мая.	16 Августа
Марія Стюартъ	36	32	1 Мая.	16 Августа
Любовь—все. Мнимый больной	24/19	29	20 Августа.	1 Сентября 8 Сентября
Клеймо	20/9	26	20 Августа.	18 Сентября 4 Октября
Передъ зарей	28	35	20 Августа.	30 Сентября
Осеннее счастье (Распутица) [1]	23	29	15 Сентября.	13 Октября
На полѣ брани	26	30	15 Сентября.	2 Ноября Вт
Свѣтлая личность	24	30	15 Сентября.	11 Ноября Чет
Когда цвѣтетъ молодое вино. Жеманницы . .	19/15	26	15 Сентября.	2 Декабря Чет 7 Декабря Вт
Гроза	30	38	20 Августа.	11 Декабря Сб
Каштелянскій медъ	23	29	15 Сентября.	3 Января Чет
Горе отъ ума	28	42	20 Августа.	18 Января Вт
Кукольный домъ. Репортеръ	13	19	1 Января.	24 Февраля Чт
Лѣтняя ночь	26	23	1 Января.	1 Марта Вт

[1]) Замѣнена пьесой «Жуликъ».

ановокъ:

лмонтировочной репетиціи.	Число 1-й и 2-й генеральныхъ репетицій.	Число 1-го представленія.	Кто ставитъ пьесу.	Количество декорацій.
вста Вторникъ.	29 Августа Воскрес. 31 Августа Вторникъ.	1 Сентября Среда.	Очер. реж. Яковлевъ.	4
нбря Пятница.	13 Сентября Понед. 14 Сентября Вторникъ.	16 Сентября Четвергъ.	Реж. Платонъ.	5
нбря Вторникъ.	27 Сентября Понед. 28 Сентября Вторникъ.	29 Сентября Среда.	Реж. Айдаровъ.	3+1
Ября Среда.	11 Октября Понед. 12 Октября Вторникъ.	13 Октября Среда.	Реж. Платонъ.	3+1
Стября Понед.	30 Октября Суббота. 1 Ноября Понед.	3 Ноября Среда.	Реж. Айдаровъ.	4
Ібря Пятница.	8 Ноября Понед. 9 Ноября Вторникъ.	10 Ноября Среда.	Реж. Платонъ.	2
Нбря Пятница.	29 Ноября Понед. 30 Ноября Вторникъ.	1 Декабря Среда.	Реж. Айдаровъ.	3
рября Среда.	8 Декабря Среда. 9 Декабря Четвергъ.	16 Декабря Пятница.	Реж. Платонъ.	3
ебря Вторникъ.	22 Декабря Среда. 23 Декабря Четвергъ.	27 Декабря Понед.	Реж. Айдаровъ.	1+1
Іаря Суббота.	14 Января Пятница. 15 Января Суббота.	17 Января Понед.	Очер. реж. Падаринъ.	5
Язаря Пятница.	28 Января Пятница. 29 Января Суббота.	31 Января Понед.	Реж. Платонъ.	2
Враля Суббота.	26 Февраля Суббота. 27 Февраля Воскресенье.	28 Февраля Понед.	Очер. реж. Лепковскій.	2
Мта Вторникъ.	10 Марта Четвергъ.	11 Марта Пятница.	Очер. реж. Худолеевъ.	1+1
Марта Среда.	21 Марта Понед. 22 Марта Вторникъ.	23 Марта Среда.	Реж. Айдаровъ.	1
				43

V. Схематическая таблица работы артистокъ и

(Прим. Таблица ихъ работы въ пьесахъ сезона 1909—10 гг. и пьес

А

ФАМИЛІИ.	Грѣхъ да бѣда.	Марія Стюартъ.	Любовь—все Мнимый больной.	Клеймо. Пропалъ.	Передъ зарей.	Рас
Алексѣева	—	Курль.	—	—	—	
Антонова	—	Курль.	2 дама Анжел.	—	—	
Берсъ	—	—	—	—	—	
Благово	—	Кеннеди.	—	—	—	Рок
Варенцова	—	—	—	—	—	
Велик.Рамаз.	—	—	—	—	—	
Вышневская	—	—	—	—	—	Е. а.
Грибунина	—	Кеннеди.	—	Парменова.	—	
Ермолова	—	—	—	—	Ел. Өед.	
Комаровская	—	—	Декольт. дама.	—	Котикъ.	
Косарева	—	—	—	—	—	Л а.
Красовская	Зайчиха.	—	1 дама.	—	—	
Крачевская	—	—	—	—	—	
Левшина	—	—	Белина.	—	—	
Лешковская	—	—	Гертруда.	—	—	
Массалитинова	Жмигулина.	—	—	—	Анфиса.	
Матвѣева	—	—	Профорессор.	Парменова.	—	Рок ов
Музиль	—	—	—		—	
Найденова	Таня.	—	Белина.	—	—	
Никулина	—	—	Прфорессор.	—	Княгиня.	
Пашенная	—	Марія.	—	Агнія.	—	
Попова	—	—	—	—	—	
Потоловская	—	—	—	—	—	
Русецкая	—	—	—	—	—	
Рутковская	—	—	—	—	—	
Рыжова	Жмигулина.	—	—	—	Анфиса.	
Садовская 1-я	—	—	—	—	—	Өед ов
Садовская 2-я	—	—	Туанета.	—	Котикъ.	
Салинъ	—	—	Анжелика.	—	Зина.	
Смирнова	—	Елизавета.	—	Агнія.	—	Хол ов
Турчанинова	Курицина.	—	Туанета.	—	—	
Хлюстина	—	Горничная.	—	—	—	Д а.
Шухмина	—	—	—	—	Зина.	
Щепкина	Зайчиха.	—	—	—	—	
Щепкина-Эль	Таня.	—	—	—	—	Л а.
Юдина	Курицина.	—	1 дама.	—	—	Д а.
Яблочкина	—	Елизавета.	—	—	—	Д а.
Өедотова 1-я	—	—	—	—	—	
Өедотова 2-я	—	—	—	—	Дуня.	
Юренева	—	—	—	—	—	

Ев въ новыхъ постановкахъ сезона 1910—11 гг.

соновъ имѣется въ проэктѣ сезоновъ 1909—10 гг.).

ГК И.

лбрани.	Свѣтлая личность.	Молодое вино. Жеманницы.	Гроза.	Каштелянскій медъ.	Горе отъ ума.	Кукольный домъ Репортеръ.	Лѣтняя ночь.	Число ролей.
-	—	Гунда.	Глаша.	—	2 княжна.	—	Стина.	5
-	—	Альберта.	—	Бася.	Софья.	—	—	6
Ли.	Люба.	—	—	Марта.	—	—	—	3
-	—	—	—	—	Хлестова.	—	—	3
-	—	—	—	—	1 княжна.	—	—	1
-	—	—	—	—	—	—	—	—
-	—	Като.	—	Рузя.	—	—	—	3
ирва.	Люд. Евгр.	—	Барыня.	—	—	—	ІомфъБергъ.	6
-	—	Фру Арвикъ.	—	—	Хлестова.	—	—	4
-	Дар. Мих.	Марна.	—	—	—	—	—	4
-	Люба.	Марна.	—	—	—	—	—	4
-	—	—	Барыня.	—	—	Маріан. Стар	—	5
-	Татьяна.	Марія.	—	—	5 княжна.	—	—	3
атша.	Ника.	Альберта.	—	—	Гр. внучка.	Линденъ.	—	6
лина.	—	Мадлонъ.	—	Гурская.	Гр. внучка.	—	Фру Ярмеръ.	7
-	—	—	Ѳеклуша.	—	Гр. бабушка.	Старуха.	—	5
ива.	—	—	—	—	Княгиня.	—	ІомфъБергъ.	6
-	—	Елена.	—	—	—	Линденъ.	—	2
-	Дар. Мих.	—	Катерина Варвара.	Гурская.	Софья Нат. Дм.	—	—	8
-	Люд. Евгр.	—	—	—	Княгиня.	—	—	4
-	—		Катерина.	—	—	—	—	3
-	—	—	—	—	4 княжна.	—	—	1
-	—	—	—	—	—	—	—	—
-	—	—	—	—	—	Маріанна.	—	1
-	Татьяна.	—	—	—	3 княжна.	—	—	2
-	Липа.	—	Ѳеклуша.	—	—	—	—	4
-	—	—	Кабаниха.	—	Гр. бабушка.	—	—	4
-	—	Като.	—	Рузя.	Лиза.	—	—	5
Ла.	—	Альвильда.	—	Марта.	Лиза.	—	—	6
-	Ника.	—	—	—	—	—	—	4
-	Липа.	—	Варвара	—	—	—	—	4
-	—	—	Глаша.	—	—	Елена.	Стина.	5
аша.	—	Альвильда.	—	—	Софья.	—	Зельма.	5
-		—	—	—	—	—	—	1
-	—	Елена.	—	—	—	—	Зельма.	4
-	—	Маротта.	—	—	—	—	—	4
-	Зимина.	—	—	Бася.	Нат. Дм.	—	—	5
-	—	—	—	—	—	—	—	—
Дія.	—	Іозефа.	—	—	6 княжна.	—	—	4
-	—	—	—	—	—	Нора.	—	1

А Р Т

ФАМИЛІИ.	Грѣхъ да бѣда.	Марія Стюартъ.	Любовь—все. Мнимый больной.	Клеймо.	Передъ зарей.	Рас
Ашанинъ	—	—	Клентъ Янсонъ.	—	Бакулинъ.	
Айдаровъ	Архипъ.	Паулетъ.	Берольдъ.	—	Аракчеевъ.	
Бравичъ	—	Борлейфъ.	Канингъ.	—	Аракчеевъ.	
Васенинъ	Аѳоня.	—	Ѳома.	—	Клим. Петр.	
Головинъ	Курицинъ.	—	—	Гроздевъ.	Стар. изъ Груз.	Бут
Греминъ	Курицинъ.	—	Пургонъ. Тол. г.	—	—	
Гундуровъ	Шишгалевъ.	—	Флеранъ.	Бирюлинъ.	Исправникъ.	
Дорошенко	—	—	—	—	—	
Климовъ	Бабаевъ.	Бельевръ.	Лидм. Бонфуа.	—	Хмыровъ.	
Красовскій	—	Мельвиль.	Г. постарше.	—	—	Неи
Лавинъ	Шишгалевъ.	—	Флеранъ. Низ.г.	—	—	Тих
Лебедевъ	Аѳоня.	—	Ѳома.	Филемонскія.	—	Неи
Ленинъ	—	Лейстеръ Мортимеръ.	—	—	Биневичъ.	
Лепковскій	—	Шрюсбюри.	Конингъ.	—	Хмыровъ.	
Мартыновъ	—	Кентъ.	—	—	—	
Музиль	Аѳоня.	—	—	Луковкинъ.	—	Тих
Муратовъ	—	Борлейфъ.	Янсонъ.	—	Биневичъ.	
Остужевъ	—	Мортимеръ.	—	—	—	Т
Падаринъ	Красновъ.	—	—	Гроздьевъ.	Стар. изъ Груз.	
Полетаевъ	Карпъ.	—	Бонфуа.	—	Евлогій.	
Полонскій	—	Девиссонъ.	Г. помоложе.	—	—	
Правдинъ	—	Шрюсбюри.	Арганъ.	—	Егорычъ.	Сте
Рыбаковъ	Архипъ.	—	—	—	Нератовъ.	
Рыжовъ	—	Обепинъ.	—	Ивакинъ.	—	Бут
Садовскій	—	Лейдеръ.	—	Подрѣзковъ.	—	Бр
Сазоновъ	—	Онелли.	—	—	—	
Сашинъ	—	—	Пургонъ.	—	—	Сте
Худолеевъ	Бабаевъ.	Бельевръ.	—	Ивакинъ.	Клим. Петр.	
Южинъ	—	Паулетъ.	Лидманъ.	—	—	
Яковлевъ	—	—	Діафуарусъ.	—	Егорычъ.	
Ѳеоктистовъ	—	Мельвиль.	Г. постарше.	—	—	

Примѣчаніе. Замѣна «Распутицы» «Жуликомъ» и нѣкоторыя перемѣны въ распр

Ы.

олбрани.	Свѣтлая личность.	Молодое вино. Жеманницы.	Гроза.	Кяштелянскій медъ.	Горе отъ ума.	Кукольный домъ Репортеръ.	Лѣтняя ночь.	Число ролей.
ерѣй.	—	—	Борисъ.	—	Молчалинъ.	—	—	6
ирзъ.	—	Галль.	—	—	Кн. Тугоух.	—	Ярмеръ.	8
-	—	Галль.	—	Ротмистръ.	—	Ранкъ.	—	6
ковъ.	—	Жодле.	—	Гжесь.	Г. N.	Репортеръ.	—	8
ѡзъ.	Вонтурно.	—	—	Петриловъ.	Скалозубъ.	—	—	8
аровъ.	—	—	Дикой.	—	Главн. слуга.	Шамизо.	—	7
ецъ.	—	—	—	—	—	Шамизо.	—	6
-	Парменовъ	2 носильщ.	—	—	—	—	—	2
-	Стодолищ.	—	Кудряшъ.	Яцекъ.	Загор.Репет.	—	Докторъ.	10
шевъ.	Ванпурно.	Горжиб.	—	—	Г. Д.	—	—	8
-	—	1 носильщ.	Шапкинъ.	Войтекъ.	—	—	—	7
ьсенъ.	—	Жодле.	—	Гжесь.	Г. N.	Репортеръ.	—	9
-	Табельск.	Таннингъ.	—	—	Чацкій.	—	Хилькъ.	7
лнъ.	—	Арвикъ.	—	—	Горичъ.	Гельмаръ.	—	7
-	—	—	—	Гайдукъ.	—	—	—	2
-	—	—	Шапкинъ.	—	—	—	—	3
нгевъ.	Зиминъ.	Таннингъ.	—	—	—	—	—	6
-	Пилявинъ.	—	—	—	Чацкій.	—	—	6
чинъ.	—	—	Тихонъ.	Петрилло.	Скалозубъ.	—	Ярмеръ.	8
тлевъ.	—	—	—	Войтекъ.	—	—	—	5
-	—	Дюкруази.	—	—	—	—	—	3
-	—	Москариль.	—	Яцекъ.	Репетиловъ.	—	—	8
-	Засѣк.-Щек.	—	Дикой.	—	Фамусовъ.	—	—	5
-	Зиминъ.	—	—	Ротмистръ.	Горичъ.	—	—	6
-	Табельскій.	—	Борисъ.	—	Чацкій.	—	Хилькъ.	7
-	—	Дюкруази.	—	—	—	—	—	3
-	—	Горжибюсъ.	Кулигинъ.	—	Кн. Тугоух.	—	Касперъ.	6
о съ.	Пилявинъ.	Лагранжъ.	—	—	Молчалинъ.	Гюнтеръ.	—	9
лнъ.	—	Арвикъ.	—	—	Репетиловъ.	—	Докторъ.	6
сгнч.	—	Маскариль.	Тихонъ.	.	Загорѣцкій.	—	Касперъ.	7
мовъ.	—	—	Кулигинъ.	—	—	—	—	4

ни живымъ ходомъ дѣла, измѣняютъ частности этой таблицы и ея цифровую часть.

ОБЪЯСНЕНІЯ И ПРИМѢЧАНІЯ КЪ ОТДѢЛУ III—„ТРУППА И РАБОТА СЕЗОНА“.

1. Опытъ прошлаго сезона 1909—10 гг. показалъ возможность параллельныхъ подготовокъ двухъ пьесъ одновременно, *при наличности двухъ сценъ для репетицій.* Но какъ истекшій, такъ и предстоящій сезоны, являются сезонами *форсированными*, въ силу необходимости поскорѣе ввести въ постоянный репертуаръ такія пьесы, отсутствіе которыхъ на сценѣ Императорскаго театра недопустимо: таковы почти всѣ пьесы основного репертуара. На это въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ указывалъ г. Директоръ Императорскихъ театровъ, и пополненіе этого пробѣла я считалъ и считаю задачей первостепенной и неотложной важности, которая будетъ разрѣшена, и то лишь отчасти, не ранѣе истеченія сезона 1911—12 гг. (какъ это указано въ объясненіяхъ къ отдѣлу I), когда на *постоянномъ* репертуарѣ Малаго театра будетъ хотя бы 20 основныхъ пьесъ. Въ самомъ дѣлѣ, Малый театръ безъ «Горя отъ ума», безъ «Грозы», безъ единой пьесы Шиллера, Мольера и т. д. заслуживаетъ не только придирки досужихъ критиковъ, всегда готовыхъ—по тѣмъ или другимъ соображеніямъ, не имѣющимъ никакого отношенія къ искусству,—обрушивать газетные громы на нашу сцену, но и справедливое осужденіе со стороны Московскаго общества. Однако, эта форсированная работа несомнѣнно отражается на достоинствахъ исполненія особенно теперь, когда наша труппа находится въ состояніи переходномъ, когда ежегодно убываютъ важныя силы ея, когда она переживаетъ періодъ формированія и не сплотилась еще, подъ вліяніемъ всего пережитого послѣдніе годы, въ стройное и крѣпкое художественное цѣлое. До сихъ поръ въ труппѣ нѣтъ еще вполнѣ законченнаго артиста на сильныя героическія роли, какъ, впрочемъ, нѣтъ и во всей провинціи, подъ вліяніемъ безцвѣтнаго репертуара послѣднихъ лѣтъ. На первыя молодыя женскія роли тоже нѣтъ законченныхъ артистокъ, хотя много способной молодежи. Очень оправдавшія надежды новыя приглашенія

1909 г. всетаки до сихъ поръ являются не вполнѣ вошедшими «*въ тонъ Малаго театра*»,—тотъ тонъ, который еще въ 80-хъ и 90-хъ годахъ составлялъ его славу, унаслѣдованную отъ предшествующихъ поколѣній и бережно хранимую новыми. Всѣ эти условія дѣлаютъ форсированную работу, выполненную труппой въ прошломъ сезонѣ и предположенную въ наступающемъ, еще болѣе трудной. Особенно трудно нести эту работу исполнителямъ и исполнительницамъ главныхъ, *первостепенной важности*, ролей, для полной разработки которыхъ нужно много репетицій. Отъ этого я нѣсколько отступилъ въ планѣ этого сезона отъ принципа *двойного состава почти во всѣхъ роляхъ,* котораго я держался въ прошломъ сезонѣ. Словесно я докладывалъ объ этомъ положеніи дѣла г. Директору Императорскихъ театровъ во второй половинѣ истекшаго сезона и при подробной разработкѣ настоящаго плана *наиболѣе* важныя и трудныя роли поручилъ одной или одному исполнителю. Остальныя роли и нѣкоторыя изъ главнѣйшихъ попрежнему имѣютъ двойной составъ и возможная перемѣна спектакля по болѣзни хотя, несомнѣнно, будетъ имѣть мѣсто чаще, чѣмъ въ истекшемъ сезонѣ (когда изъ 235 спектаклей перемѣнился только одинъ), но произойдетъ лишь въ случаѣ болѣзни исполнителя или исполнительницы *главнѣйшей* роли. Разрѣшать вопросъ о томъ, какая роль можетъ быть поручена двумъ артистамъ и у какого артиста можетъ быть очередной, можно только на основаніи близкаго знакомства съ артистическими пріемами и множествомъ личныхъ свойствъ каждаго исполнителя, съ его привычками, характеромъ его дарованія, работы и т. д., и на основаніи цѣлаго ряда соображеній о томъ, насколько занято данное лицо въ спектакляхъ, насколько трудна или легка для него данная роль, и т. п. Въ силу этого, объяснять въ настоящемъ проэктѣ, почему однѣ роли и артисты имѣютъ очередныхъ, а другіе нѣтъ, не представляется никакой возможности и можетъ быть разъяснено мною только на запросы Управленія въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ. Нѣкоторыя роли въ прошломъ сезонѣ были, кромѣ того, поручаемы двумъ лицамъ и для того, чтобы испробовать ихъ силы, дать имъ работу или помочь имъ выдвинуться и

выявить свои способности. Въ предстоящемъ сезонѣ многія изъ такихъ лицъ уже являются болѣе опредѣленными величинами, чѣмъ были въ прошломъ, и значитъ цѣль ихъ испытанія достигнута съ тѣми или другими результатами. Къ числу такихъ надо отнести, главнымъ образомъ, вновь вступившихъ въ Малый театръ артистокъ и артистовъ въ теченіе 3-хъ—4-хъ послѣднихъ лѣтъ. Нельзя также въ этомъ вопросѣ не считаться съ мнѣніемъ публики, которая все настойчивѣе и настойчивѣе, по мѣрѣ того какъ шелъ сезонъ, подчеркивала свое желаніе видѣть именно такихъ-то, а не такихъ-то исполнителей, — съ одной стороны, вопросами въ кассѣ о томъ, кто играетъ тогда-то, съ другой—недовольствомъ, и очень рѣзкимъ, по случаю каждаго измѣненія очереди. Приходилось слышать очень много жалобъ на этотъ порядокъ именно относительно главныхъ ролей. Всѣ эти мотивы привели меня къ необходимости главнымъ образомъ въ интересахъ подъема художественной стороны дѣла нѣсколько отступить отъ *строгаго* осуществленія принципа двойныхъ составовъ, *но только въ отдѣльныхъ случаяхъ*. Самый же принципъ принесъ, по моему, ожидаемые результаты, о которыхъ я имѣлъ честь указывать въ докладѣ о планѣ сезона 1909—10 гг., вслѣдствіе чего я полагалъ бы желательнымъ не отступать отъ него и въ дальнѣйшемъ, гдѣ только позволятъ это художественные интересы дѣла, а также личный составъ и численность труппы.

2. Въ истекшемъ сезонѣ изъ труппы выбыли скончавшіеся В. П. Васильева, Ф. П. Горевъ и заслуженный артистъ М. П. Садовскій. Вышли изъ труппы по болѣзни г-жи Балкашина и Юдина 2-я. Не возобновила контракта О. В. Гзовская. Взамѣнъ шести выбывшихъ вновь приглашены г-жи Шухмина и Красовская и гг. Ашанинъ и Муратовъ. Ощущается сильная необходимость въ пополненіи мужской части труппы, понесшей въ послѣдніе годы тяжелыя потери. Подробное объясненіе о наличномъ составѣ труппы представлено мною въ рядѣ докладныхъ записокъ и рапортовъ въ теченіе марта и апрѣля с. г. Г. Управляющему Московскою Конторою.

Въ апрѣлѣ 1911 г. исполняется пятидесятилѣтіе службы заслуженной артистки Н. А. Никулиной.

3. 16-го марта 1910 г., при рапортѣ за № 82, мною представлена г. Управляющему Конторою докладная записка, содержащая въ себѣ подробное объясненіе дѣятельности образованнаго въ 1909 г. постояннаго выхода при Маломъ театрѣ. Поэтому здѣсь я имѣю честь лишь вкратцѣ повторить, что его участіе въ работѣ предстоящаго сезона я нахожу не только важнымъ и полезнымъ, но настолько *необходимымъ*, какъ въ качествѣ сценической толпы, такъ и для исполненія отдѣльными лицами существенно важныхъ ролей, *что безъ него я не вижу возможности выполнить представляемый планъ*. Я прошу разрѣшенія Г. Директора Императорскихъ театровъ представить особо въ теченіе сезона свои соображенія по этому вопросу, особенно важныя въ виду необходимости заблаговременно подготовить кадръ исполнителей массъ и небольшихъ ролей для юбилейныхъ спектаклей *историческаго значенія* 1911, 1912 и въ особенности 1913 годовъ.

4. Изъ практики прошлаго сезона и изъ настоящаго проэкта видно, что $^1/_3$ режиссерской работы при 12—14 новыхъ постановкахъ приходится поручать очереднымъ режиссерамъ изъ гг. артистовъ труппы. Но часто это является крайне затруднительнымъ именно потому, что при паралельныхъ репетиціяхъ и двойномъ составѣ исполнителей заняты безпрерывно именно тѣ лица, которыя способны исполнять режиссерскій трудъ. Въ противуположность господствующимъ послѣднее время вкусамъ, я полагаю, что центръ интереса и внутренній смыслъ театра лежитъ не въ режиссерскомъ творчествѣ, а въ творчествѣ драматурга и актера. Я считаю, что театръ «единой воли», театръ, въ которомъ организаторскіе или режиссерскіе таланты становятся на первое мѣсто, подчиняя, въ силу своего превосходства, таланты артистовъ — что такой театръ, при всемъ своемъ личномъ значеніи и успѣхѣ, неизбѣжно убиваетъ *въ зародышѣ творческія силы*. Талантъ драматическаго артиста можетъ вырости только тогда, когда онъ окруженъ условіями *свободнаго* развитія и если этихъ условій нѣтъ, *онъ вырасти не можетъ* и природное дарованіе трагика или комика не голосъ пѣвца, который требуетъ только учителя, а затѣмъ самъ про-

бьетъ себѣ дорогу. Актеръ вырабатывается десятками лѣтъ *личной свободной* разработки природныхъ данныхъ, въ условіяхъ *свободныхъ* исканій и *свободныхъ* ошибокъ, путемъ изученія другихъ художниковъ сцены, соревнованія съ ними, измѣненія и свободной переработки въ *свое личное* всего, что лично-же *имъ самимъ* найдено. Его работа должна быть такъ же свободна, какъ работа писателя, надъ которымъ не стоитъ съ указкой другой писатель, указывая, *какъ* надо писать то, *что* онъ пишетъ. Подчиненіе свободы творчества «единой волѣ» породило грустное, хотя и временное, явленіе: выросъ *одинъ* театръ, въ ущербъ *общему уровню артистической творческой силы* страны. Такихъ театровъ можетъ вырасти не одинъ, а нѣсколько, если найдется потребное количество талантливыхъ руководителей, и все таки ихъ культурная роль не возмѣститъ того страшнаго ущерба, который они приносятъ художественному росту страны. Это теченіе уже дало свои плоды: во первыхъ, число способныхъ выработанныхъ актеровъ все болѣе и болѣе уменьшается, а во вторыхъ, крупныя силы на сценахъ театровъ «единой воли» являются гораздо менѣе значительными чуть они выступаютъ внѣ той сцены, которая ихъ *приспособила* къ своимъ задачамъ. Они мельчаютъ и теряются. Я позволилъ себѣ это отступленіе для того, чтобы представить Управленію Императорскихъ театровъ объясненіе, почему режиссерская часть Малаго театра не играетъ, и—по моему мнѣнію—не должна играть роли «единой воли» надъ художественной волей, какъ уже сформировавшихся, такъ и молодыхъ дарованій. Несомнѣнно, что для достиженія *внѣшней цѣльности* спектакля бо̀льшее преобладаніе режиссерскаго таланта надъ исполнителями было бы очень полезно и произвело бы бо̀льшій эфектъ. Но, во первыхъ, только на обѣихъ Императорскихъ сценахъ теперь и удержалось еще и признаніе за талантомъ артиста права на свободное творчество (при всей строгости внѣшней дисциплины) и благопріятная атмосфера для развитія настоящаго дарованія. Проще говоря, только въ Маломъ и Александринскомъ театрахъ артистъ не стиснутъ и не задавленъ указками и работаетъ надъ собою въ лучшихъ условіяхъ, чѣмъ гдѣ либо,—а въ этомъ ростѣ артиста

залогъ цѣлаго художественнаго будущаго русскаго театра, — и рано или поздно онъ, этотъ русскій театръ, заплатитъ горячей благодарностью тѣмъ, кто, противъ теченій времени, сберегъ для него широкое артистическое начало, какъ его главные питательные соки, безъ которыхъ должно высохнуть все дерево. А во вторыхъ, дѣйствительно ли это преобладаніе «единой воли» въ «коллективномъ творчествѣ» создаетъ «цѣльность», хотя бы и внѣшнюю? Не является ли эта цѣльность на самомъ дѣлѣ тѣмъ лакомъ, который зализываетъ дорогія и цѣнныя своей жизненностью неровности и шероховатости? Не происходитъ ли здѣсь подмѣна однѣхъ цѣнностей другими, часто меньшей стоимости, а еще чаще—посторонними и не имѣющими поэтому никакой связи съ тѣмъ, что дѣйствительно нужно и важно получить обществу со сцены отъ той пьесы, которую оно смотритъ, и отъ тѣхъ артистовъ, которые ее переживаютъ? Въ силу этихъ общихъ соображеній, мнѣ кажется, что если бы въ режиссерское управленіе Малаго театра были введены начала учительства и руководительства всей работой артистовъ, то, во первыхъ, *исчезло-бы одно изъ послѣднихъ авторитетныхъ прибѣжищъ, спасающихъ русскій театръ отъ измельчанія актерскихъ дарованій*, надвигающагося все больше и больше, все принципіальнѣе и принципіальнѣе при помощи печатной рекламы новыхъ теорій, а во вторыхъ, *насколько бы театръ выигралъ въ смыслѣ внѣшней цѣльности, настолько проигралъ бы въ смыслѣ внутренней силы и значенія*, потому что чаще всего талантъ артиста, *себѣ самому послушный*, лучше освѣщаетъ спектакль, пьесу, ея смыслъ и основную мысль, чѣмъ самыя кропотливыя работы всевластнаго режиссера, чѣмъ даже самыя яркія вспышки его режиссерскаго таланта. Надо замѣтить, что опасность сильнаго преобладанія режиссерскаго авторитета выражается вовсе не во внѣшнемъ принужденіи, вовсе не въ томъ, что режиссеръ *требуетъ* того-то или того-то отъ артиста. Эти требованія, напротивъ, часто помогаютъ артисту. Опасность лежитъ въ томъ, что режиссеръ новаго толка *впитываетъ въ себя всю пьесу, возсоздаетъ ее въ себѣ, пропускаетъ ее сквозь призму своего взгляда на нее и заставляетъ*

этимъ артиста играть не то и работать не надъ тѣмъ, что артистъ самъ, въ силу своего дарованія, въ ней чуетъ и видитъ. Когда въ театрѣ создается такая атмосфера, когда все и актерское и авторское творчество перенесено въ душу хозяина сцены и воплощается черезъ его «единую волю», *тогда артистическое начало должно неизбѣжно атрофироваться.* Какъ бы мягко и съ виду любовно ни давила эта форма режиссерской власти, она неизбѣжно задушитъ художественную инициативу и превратитъ артиста въ исполнителя. Я долженъ былъ привести всѣ эти общія разсужденія, чтобы представить Управленію объясненія многихъ кажущихся режиссерскихъ недочетовъ въ дѣлѣ постановокъ Малаго театра. Но внѣ области этого внутренняго вліянія на артиста, во всей остальной части режиссерскаго дѣла, режиссеръ долженъ быть полнымъ и единственнымъ хозяиномъ спектакля въ широкомъ смыслѣ слова и руководителемъ всѣхъ его остальныхъ частей. Эти стороны такъ сложны и многочисленны (перечислять ихъ нѣтъ надобности), что при современномъ уровнѣ требованій къ постановкѣ каждой пьесы и при томъ числѣ нашихъ постановокъ, котораго волей неволей приходится теперь держаться, два режиссера, даже при помощи очередныхъ, физически не могутъ справиться съ ними безъ ущерба. Кромѣ того, и въ наступающемъ и въ будущемъ сезонѣ предстоитъ рядъ важнѣйшихъ постановокъ, требующихъ спеціальной и долговременной подготовки, на которую не хватитъ имѣющихся режиссерскихъ силъ. Это вынуждаетъ меня *заблаговременно* обратить вниманіе Управленія на необходимость привлеченія (на постоянную службу или на отдѣльныя постановки), кромѣ двухъ имѣющихся, еще одного режиссера, о чемъ я прошу разрѣшеніе своевременно возбудить ходатайство передъ г. Директоромъ, особенно въ виду того, что Его Превосходительство неоднократно самъ указывалъ на эту потребность. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, я полагалъ бы въ высшей степени важнымъ сохранить въ общемъ направленіи режиссерской части тѣ-же принципіальныя начала, которыми она до сихъ поръ руководилась и которыя я счелъ необходимымъ изложить въ этомъ пунктѣ объясненій. Эти начала, правда, создадутъ не столь щего-

леватый и эфектный внѣшній ладъ и строй спектаклей, какъ въ театрахъ, гдѣ режиссеръ, какъ великій виртуозъ на инструментѣ, играетъ на артистахъ, извлекая изъ нихъ послушные звуки и не допуская ни единаго диссонанса, совмѣщая въ себѣ альфу и омегу всего. За то, цѣною допущенныхъ ошибокъ и неровностей, эти начала рано или поздно создадутъ такую общую атмосферу дѣятельности, въ которой только и могутъ выработаться полныя жизни и свободнаго, не вымученнаго, творчества артистическія силы, а ихъ жадно и нетерпѣливо ждетъ русскій театръ, такъ-же жадно, какъ сожженный засухой лугъ ждетъ дождя.

5. Въ представляемомъ планѣ работы Малаго театра изъ 14 новыхъ спектаклей только четыре представляютъ большія требованія къ постановочной (декоративной въ особенности) части. Это «Марія Стюартъ», «Гроза» и «Горе отъ ума» изъ основного и «Передъ зарей» изъ текущаго репертуара. Особенно важно поставить эти пьесы очень тщательно съ внѣшней стороны и потому, что 3 первыхъ ставятся на рядъ сезоновъ, и потому, что эти или однородныя съ ними пьесы играются на частныхъ Московскихъ театрахъ въ прекрасной внѣшней обстановкѣ. Остальные спектакли сезона 1910—11 гг. не представятъ постановочныхъ затрудненій. Всего декорацій, новыхъ и передѣланныхъ, постановки 1910—11 гг. потребуютъ *43*. Изъ нихъ значительное большинство комнатъ современныхъ. Много помогутъ декораціи этого сорта, сдѣланныя въ прошломъ сезонѣ. Въ силу этого я и въ этомъ проэктѣ имѣю честь повторить мое ходатайство, изложенное въ планѣ прошлаго сезона, о томъ, чтобы со стороны постановочной части все было готово и сдаваемо Режиссерскому Управленію къ указаннымъ въ таблицѣ о времени постановокъ срокамъ монтировочныхъ репетицій, какъ это было въ истекшемъ сезонѣ. Безъ этого представляемый планъ выполненъ во всѣхъ частяхъ быть, конечно, не можетъ.

6. Совѣтъ, собранный въ апрѣлѣ сего 1910 г., согласно моего ходатайства, изложеннаго въ заключительномъ пунктѣ проэкта сезона 1909—10 гг., утвержденнаго къ исполненію г. Директоромъ, разсмотрѣлъ настоящій

планъ въ черновомъ видѣ въ засѣданіяхъ 24 и 28 апрѣля с. г. и протоколы его мнѣній имѣются въ Конторѣ Императорскихъ театровъ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. I. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

«ДОНЪ-ЖУАНЪ».

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА.

9-го ноября въ Александринскомъ театрѣ состоялось первое по возобновленіи представленіе комедіи Мольера «Донъ-Жуанъ», которую уже около 20 лѣтъ не ставили на петербургской сценѣ.

Постановка г-на Мейерхольда (съ декораціями и костюмами по рисункамъ Головина) во многомъ отличается отъ обычныхъ постановокъ классическихъ пьесъ и является совершенно новой для русскаго театра попыткой ставить Мольера.

Въ пьесахъ классическихъ не только непосредственное содержаніе, развитіе характеровъ и дѣйствія влекутъ насъ, но еще и тѣ далекія времена, къ которымъ переноситъ насъ пьеса, которыя оживаютъ для насъ въ вѣчно-живомъ созданіи художника. Поэтому то, при постановкѣ классической пьесы, необходимо не только передать драматическую сущность ея, но какъ-то еще подчеркнуть стиль эпохи, раскрываемой данной пьесой. Историческіе костюмы, декораціи, изображающія съ приблизительной точностью мѣстности, въ которыхъ происходитъ дѣйствіе пьесы, считались достаточнымъ, чтобы передать весь духъ и бытъ далекихъ эпохъ.

Въ новой постановкѣ «Донъ-Жуана» есть стремленіе передать стиль Мольеровской комедіи тоньше и глубже. Въ замыселъ постановки входитъ нѣкоторое возсозданіе Мольеровскаго театра, но возсозданіе не сухо историческое, а соединенное съ фантазіей современнаго художника и

режиссера. Свободное творчество актеровъ, декоратора и режиссера не стѣснено педантичной обязательностью исторической точности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубокое проникновеніе въ слегка жеманный, слегка искусственный духъ Мольеровскаго театра, духъ пышности двора Людовика XIV, чувствуется во всемъ.

Самый зрительный залъ имѣетъ новый видъ. Занавѣсъ уничтоженъ. Сцена представляетъ фантастически-великолѣпную залу, которая, благодаря удачному сочетанію красокъ декорацій съ бархатомъ и золотомъ ложъ, кажется естественнымъ продолженіемъ зрительнаго зала. Авансцена выдвинута надъ оркестромъ къ первому ряду креселъ; рампа уничтожена, и свѣтъ въ зрительномъ залѣ не тушится во время спектакля.

До начала дѣйствія на сцену выбѣгаютъ веселой ватагой ливрейные арапчата. Они зажигаютъ желтыя свѣчи въ люстрахъ и высокихъ подсвѣчникахъ; выносятъ жаровню съ благовоніемъ, и звонкомъ возвѣщаютъ начало.

Суфлеры въ зеленыхъ камзолахъ и парикахъ проходятъ съ толстыми фоліантами въ боковыя будочки, и отдергиваютъ свои занавѣски.

На сцену выходитъ Сганарель (Варламовъ).

Арапчата приносятъ ему стулъ. Сганарель произноситъ свой знаменитый монологъ о пользѣ табака.

Гусманъ (Казаринъ), конюшій Эльвиры, сообщаетъ, что брошенная жена Донъ-Жуана ищетъ его и прибыла сюда. Сганарель, этотъ толстый насмѣшливый плутъ, въ которомъ совѣсть еще иногда пробуждается, открываетъ Гусману глаза относительно своего господина. Онъ говоритъ, что Донъ-Жуанъ готовъ жениться на комъ угодно, хоть на кошкѣ, что небо и адъ ему ни по чемъ,—и до того увлекается, что не замѣчаетъ предостерегающихъ знаковъ Гусмана, завидѣвшаго приближающаго Донъ-Жуана. Гусманъ скрывается; Снагарель едва успѣваетъ оправиться, какъ на сценѣ появляется Донъ-Жуанъ (Юрьевъ).

Легкая, слегка танцующая походка, манеры Версальскаго кавалера, что-то дѣтски наивное и въ храбрости, и въ вѣроломствѣ, и въ прит-

ворствѣ, очаровательная веселость и грація—таковъ этотъ воздушный образъ Донъ-Жуана Мольера, Донъ-Жуана, лишеннаго всякой тяжести философскаго демонизма, блестящаго бездѣльника и шалопая, обладающаго вмѣстѣ съ тѣмъ, какими-то фантастическими чарами юности, красоты и изящества.

Послѣ краткаго разговора между Донъ-Жуаномъ и Сганарелемъ выходитъ Эльвира (Коваленская).

Арапченокъ, изображая пажа, несетъ ея шлейфъ.

Эта роль и въ комедіи и въ данномъ спектаклѣ оказалась самой неинтересной. Оскорбленная жена Донъ-Жуана появляется дважды, чтобы произнести два монотонныхъ и тщетныхъ монолога, направленныхъ къ исправленію Донъ-Жуана.

Второй актъ переноситъ дѣйствіе на улицу города. Арапчата отдергиваютъ гобеленъ на задней стѣнѣ, и открывается декорація, изображающая улицу.

Сцена между Шарлоттой (Тиме) и Пьеро (Озаровскій).

Традиціонные пейзане классической комедіи съ нѣкоторымъ оттѣнкомъ буффонады.

Пьеро выговариваетъ своей невѣстѣ Шарлоттѣ за ея малую къ нему любовь и разсказываетъ, какъ онъ спасъ тонувшаго Донъ-Жуана.

Когда онъ уходитъ, его замѣняютъ Донъ-Жуанъ съ вѣрнымъ Сганарелемъ.

Донъ-Жуанъ не можетъ равнодушно видѣть хорошенькой крестьянки. Начинается ухаживаніе. Сганарель только вздыхаетъ, слушая, какъ увлеченный господинъ его уже ткетъ обольстительную сѣть лести и обѣщаній.

Пьеро возвращается какъ-разъ въ ту минуту, когда Шарлотта уже склоняется на слова Донъ-Жуана и тотъ намѣревается поцѣловать ее. Женихъ вмѣшивается. Донъ-Жуанъ его бьетъ. Тотъ убѣгаетъ. Одна изъ пощечинъ, по ошибкѣ, попадаетъ Сганарелю, вздумавшему было вступиться за крестьянина.

Послѣ этой суматохи и бѣготни выходитъ вторая крестьянка, Матю-

рина (Рачковская), которой Донъ-Жуанъ тоже обѣщалъ раньше жениться на ней.

Забавная сцена между соперницами, когда Донъ-Жуанъ перебѣгаетъ отъ одной къ другой, успокаивая ревность обѣихъ,—напоминаетъ сложныя фигуры какого то старинно-элегантнаго танца.

Когда Донъ-Жуанъ уходитъ, Сганарель пытается предупредить крестьянокъ, но при внезапномъ возвращеніи своего господина, спѣшитъ опровергнуть только что сказанное имъ.

Бродяга предупреждаетъ, что Донъ-Жуана ищетъ цѣлый вооруженный отрядъ, чтобы убить.

Сганарель и его господинъ спѣшатъ скрыться. Арапчата задергиваютъ заднюю занавѣсъ, и объявляютъ антрактъ.

Слѣдующая сцена въ чащѣ лѣса, которую открываютъ тѣ же арапчата. Донъ-Жуанъ и Сганарель спасаются отъ преслѣдованія въ крестьянскихъ платьяхъ.

Нищій предупреждаетъ ихъ о близости разбойниковъ. Слышенъ стукъ шпагъ.

Донъ-Жуанъ видитъ, что на одного напали четверо, и съ безразсудной храбростью бросается на помощь, тогда какъ Сганарель скрывается въ кусты.

Происходитъ бой, въ которомъ актеры показываютъ много интересныхъ, и неординарно-театральныхъ фехтовальныхъ пріемовъ.

Донъ-Жуанъ оказывается побѣдителемъ.

Изъ разсказа спасеннаго имъ Донъ-Карлоса (Вертышевъ) онъ узнаетъ, что это злѣйшій врагъ его, братъ Эльвиры, ищущій Донъ-Жуана, чтобы отомстить за семейную обиду.

Является второй братъ Эльвиры—Донъ-Алонзо (Владиміровъ), узнаетъ Донъ-Жуана, и нападаетъ на него. Донъ-Карлосъ защищаетъ отъ брата своего недавняго спасителя, и требуетъ, чтобы Донъ-Жуанъ обдумалъ хорошенько свое рѣшеніе, и, или бы женился на Эльвирѣ, или былъ бы готовъ принять вызовъ братьевъ.

Донъ-Жуанъ и Сганарель отправляются въ путь.

Арапчата подаютъ имъ маленькіе фонарики, и, пока они обходятъ вокругъ сцены, задній занавѣсъ уже перемѣненъ, и изображаетъ кладбище и мавзолей командора.

Донъ-Жуанъ кощунственно приглашаетъ командора къ себѣ на ужинъ. Бѣлѣющая въ полумракѣ фигура каменно киваетъ въ знакъ согласія. Смущенный Донъ-Жуанъ и трепещущій Сганарель спѣшатъ уйти.

Арапчата задергиваютъ мавзолей, подбираютъ фонарики и разбросанныя шпаги, и объявляютъ антрактъ.

Передъ началомъ дѣйствія арапчата выдвигаютъ столъ съ канделябрами и приборами; отдергиваютъ занавѣсъ, открывая комнату Донъ-Жуана.

Является Донъ-Луисъ (Павловъ), отецъ Донъ-Жуана, и заклинаетъ своего сына раскаяться. Донъ-Жуанъ отвѣчаетъ насмѣшками.

Эльвира въ послѣдній разъ приходитъ, умоляя Донъ-Жуана исправиться. Сганарель рыдаетъ отъ ея словъ, а Донъ-Жуанъ легкомысленно объявляетъ, что не прочь бы снова поволочиться за своей женой.

Диманшъ (Брагинъ), кредиторъ Донъ-Жуана, является, чтобы потребовать отъ него уплаты долга, но Донъ-Жуанъ, встрѣчая его съ преувеличенной любезностью, не даетъ времени даже заикнуться о непріятномъ предметѣ, разспрашивая о здоровьѣ жены, дѣтей, и собачки, усиленно раскланиваясь съ нимъ, и приглашая поужинать съ собой. Диманшъ уходитъ очарованный, но безъ денегъ.

Едва Донъ-Жуанъ и Сганарель усаживаются наконецъ за ужинъ, какъ раздается громкій стукъ.

Сганарель хочетъ посмотрѣть на новаго посѣтителя, но черезъ минуту съ нечеловѣческимъ крикомъ бѣжитъ обратно. За нимъ бѣгутъ слуги; арапчата прячутся подъ столъ и стулья.

Тяжело ступая, приближается бѣлая статуя командора.

Донъ-Жуанъ старается сохранить все самообладаніе. Безпечнымъ голосомъ приказываетъ налить вина, и Сганарелю пѣть. Трепещущіе отъ ужаса слуги съ Сганарелемъ поютъ дребезжащими голосами дикую пѣсню,

и, окончивъ, падаютъ на полъ, такъ какъ призракъ встаетъ со своего мѣста.

Командоръ приглашаетъ Донъ-Жуана къ себѣ на ужинъ, и удаляется.

Послѣдняя картина происходитъ около башни.

Донъ-Жуанъ рѣшаетъ объявить послѣдній бой небу, и подъ маской благочестія скрыть свои пороки.

Онъ объявляетъ своему отцу о рѣшеніи покаяться, и тотъ, передавъ трость арапченку, принимаетъ въ свои объятія блуднаго сына.

Донъ-Жуанъ отказывается дать удовлетвореніе Донъ-Карлосу, лицемѣрно ссылаясь на само небо.

Женщина въ маскѣ предупреждаетъ Донъ-Жуана о близкой гибели; безпечнымъ смѣхомъ отвѣчаетъ ей Донъ-Жуанъ, и храбро бросается на призракъ со шпагой въ рукѣ. Призракъ превращается въ Время съ косой въ рукахъ, и потомъ въ статую командора.

Командоръ напоминаетъ ему объ ужинѣ. Донъ-Жуанъ смѣло протягиваетъ руку статуѣ, и они оба проваливаются въ огненную бездну.

Сганарель, оставшись одинъ, тщетно взываетъ о пропавшемъ жалованіи.

Всѣ мелочи постановки выдержаны въ опредѣленномъ стилѣ; стилѣ Мольеровскаго театра, преломленномъ въ творчествѣ современныхъ художниковъ сцены. Эта постановка даетъ блестящее и великолѣпное зрѣлище, поражающее и волнующее необычной остротой и вкусомъ всѣхъ деталей, начиная отъ прелестной яркости костюмовъ, до послѣдняго жеста Донъ-Жуана. Вмѣстѣ съ тѣмъ эта постановка открываетъ новыя возможности изъ красоты прошлаго создавать красоту настоящаго, соединяя ихъ и дополняя одной—другую.

МАРІИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

В. Г. КАРАТЫГИНА.

НАЧАЛО осени, какъ и конецъ весны, самое глухое время для музыки, для театра, для искусства вообще, тѣмъ болѣе для искусства, претендующаго на объединеніе всѣхъ искусствъ въ одно сложное цѣлое, для оперы. Въ какой мѣрѣ осуществимъ вообще въ настоящее время синтезъ слова, звука и дѣйствія, «органическое сліяніе» музыки, живописи и драмы, это—вопросъ особый. Но что эта мѣра довольно незначительна, что самая скромная иллюзія музыкально-драматической сліянности достигается лишь путемъ самой тонкой пригонки другъ къ другу всѣхъ живописныхъ, пластическихъ, декламаціонныхъ, музыкальныхъ элементовъ спектакля, это съ очевидностью доказывается огромной сложностью надлежащаго оборудованія каждой серьезной оперной постановки. Обстоятельная подготовка къ художественному воспроизведенію на сценѣ новой оперы требуетъ по нынѣшнимъ временамъ нѣсколькихъ мѣсяцевъ, а то и лѣтъ, кропотливой работы музыкантовъ, пѣвцовъ, художниковъ, режиссеровъ, бутафоровъ, машинистовъ. И было бы, конечно, прямымъ художественнымъ мотовствомъ показывать результаты этой работы въ деми-сезонные антракты между лѣтомъ и зимой, при неполномъ и неопредѣленномъ составѣ критики и публики, больше занятой хозяйственными хлопотами, связанными съ ежегоднымъ великимъ переселеніемъ изъ дачныхъ мѣстностей въ городъ и обратно, чѣмъ интересами искусства.

Новыя постановки въ Маріинскомъ театрѣ большей частью пріурочены къ срединѣ зимы, къ тому времени, которое на рецензентскомъ языкѣ именуется «разгаромъ сезона». Первые же мѣсяцы его со дня открытія спектаклей, примѣрно до октября—ноября, обыкновенно посвящаются демонстрированію новыхъ артистическихъ силъ, пополнившихъ собою послѣ удачныхъ весеннихъ дебютовъ труппу Маріинскаго театра.

Такъ было и въ нынѣшнемъ году. Спектакли начались, какъ всегда, 30 августа. Согласно давно установившейся традиціи, сезонъ открылся «Жизнью за Царя» Глинки. Далѣе, до средины октября, интересъ спектаклей сосредоточивался, главнымъ образомъ, на выступленіяхъ вновь принятыхъ на Императорскую сцену артистовъ. Петербургская критика особенно благосклонно встрѣтила г-жу Бронскую-Макарову (лирико-колоратурное сопрано; исполняла партіи Травіаты, Лакмэ, Джульеты), г-жу Валицкую (драматическое сопрано, выступала въ роляхъ Аиды, Лизы), г. Севастьянова (теноръ, пѣлъ Германа, Радамеса, Тангейзера), г. Боссе (басъ, пѣлъ Сусанина, Нилаканту). Выступали также въ разныхъ роляхъ г-жа Аксакова (меццо-сопрано), г-жа Захарова (контральто), г. Заливскій (баритонъ), г. Арсеньевъ (теноръ). Съ конца сентября начались въ Маріинскомъ театрѣ гастроли артиста Московской сцены г. Смирнова, который исполнялъ партіи Альфреда, Ромео, Джеральда. Кромѣ нѣсколькихъ пѣвцовъ и пѣвицъ, съ нынѣшняго года приглашенъ въ Маріинскій театръ одинъ музыкантъ, притомъ такой, который уже на первыхъ шагахъ своей дѣятельности завоевалъ къ себѣ самое серьезное вниманіе и самыя живыя симпатіи публики и критики. Это—дирижеръ г. Коутсъ, артистъ съ ярко-выраженнымъ темпераментомъ, большимъ опытомъ, отличными знаніями, прекраснымъ вкусомъ и драгоцѣннымъ умѣньемъ совмѣстить индивидуальное своеобразіе исполненія съ его полной логичностью и закономѣрностью. Даже въ самыхъ заигранныхъ операхъ, какъ «Аида», «Демонъ», интерпретація которыхъ, казалось бы, окончательно зафиксирована въ послѣдовательныхъ наслоеніяхъ вокругъ этихъ вещей многочисленныхъ традицій исполненія, — даже въ этихъ популярнѣйшихъ произведеніяхъ г. Коутсъ умѣетъ найти много новыхъ красотъ, выдвинуть одно, затушевать другое, подчистить кое-какія вольности пѣнія, тоже ставшія съ теченіемъ времени традиціонными,—словомъ, установить столь новую и убѣдительную систему темповъ, красокъ, динамическихъ и экспрессивныхъ нюансовъ, что каждая страница партитуры предстаетъ передъ слушателями въ совершенно новомъ свѣтѣ, какъ бы освѣженной, омоложенной.

Что до общаго характера репертуара Маріинскаго театра за первые два мѣсяца сезона, то репертуаръ этотъ уже болѣе или менѣе опредѣляется вышеприведеннымъ спискомъ ролей, исполнявшихся новыми артистами и артистками. Изъ иностранныхъ оперъ шли: «Травіата», «Риголетто», «Фаустъ», «Ромео», «Лакмэ», «Тангейзеръ». Изъ русскихъ оперъ давались: «Князь Игорь», «Демонъ», «Дубровскій», «Евгеній Онѣгинъ», «Пиковая Дама», «Мазепа» (послѣдній по крайнему несоотвѣтствію между блѣдноватымъ лиризмомъ музыки и мрачнымъ драматизмомъ сюжета принадлежитъ къ числу наиболѣе слабыхъ оперъ Чайковскаго и дается въ Маріинскомъ театрѣ не каждый годъ, обыкновенно чередуясь въ репертуарѣ съ «Черевичками»).

12 октября дана въ Маріинскомъ театрѣ въ первый разъ по возобновленіи «Майская Ночь» Римскаго-Корсакова. Что опера эта — не самая интересная въ обширномъ спискѣ оперныхъ произведеній Римскаго-Корсакова, въ этомъ «виноватъ» исключительно самъ авторъ, который, до послѣднихъ дней жизни развивая свой творческій талантъ, неустанно обогащая и разнообразя свою технику, тѣмъ самымъ нерѣдко нѣсколько ослаблялъ интересъ къ своимъ раннимъ произведеніямъ, по сравненію съ тѣми, которыя только что вышли изъ подъ его пера. Съ точки зрѣнія гармоническаго, полифоническаго и колористическаго интереса «Золотой Пѣтушокъ» любопытнѣе «Сказанія о Китежѣ», какъ это послѣднее интереснѣе «Кащея», какъ эта «осенняя сказочка» интереснѣе «Салтана» и «Царской невѣсты»; далѣе въ томъ же нисходящемъ порядкѣ слѣдуютъ «Садко», «Снѣгурочка» и на послѣднемъ мѣстѣ «Майская Ночь» (я называю только тѣ оперы Римскаго-Корсакова, которыя прочно держатся въ репертуарѣ большинства русскихъ сценъ). Но вѣдь не одной новизны, не одной технической изощренности требуемъ мы отъ музыки, но и внутренней ея красоты и проникновенности, силы и поэзіи музыкальной рѣчи, глубины ея воздѣйствія на насъ. И въ этомъ отношеніи, въ порядкѣ сравнительной «вдохновенности» музыки, оперы Римскаго-Корсакова, несомнѣнно, должны быть перегруппированы нѣсколько иначе и съ большими отступленіями противъ порядка ихъ послѣдовательнаго сочиненія. Въ какой мѣрѣ дол-

женъ быть допущенъ этотъ «анахронизмъ» художественнаго порядка по отношенію къ историческому, это—дѣло въ концѣ концовъ личнаго вкуса, тѣмъ болѣе, что Римскій-Корсаковъ сочинялъ оперную музыку всѣхъ стилей, всѣхъ «направленій». Но несомнѣнно, что подъ этимъ музыкально-эстетическимъ угломъ зрѣнія «Майской Ночи» суждено занять далеко не послѣднее мѣсто: въ «Майской Ночи» нѣтъ еще ни намека на ту изысканность и утонченность гармоническаго мышленія, какой Римскій-Корсаковъ избаловалъ насъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ. Въ «Майской Ночи» Римскій-Корсаковъ еще только что нащупываетъ тотъ новый путь, на которомъ ему удалось впослѣдствіи достигнуть такого высокаго совершенства, путь лирико-эпическаго творчества на основѣ народно-пѣсенной мелодики и національно-сказочныхъ сюжетовъ. Въ «Майской Ночи» композиторъ впервые опредѣленно отрѣшается отъ крайностей «кучкизма», въ которомъ безпомощнаго диллетантизма было, пожалуй, не меньше, чѣмъ дѣйствительной мощи творчества; впервые выступаетъ во всеоружіи техническихъ знаній; впервые, а потому еще робко, неувѣренно, постоянно опираясь на чужіе авторитеты, рѣшается произнести свое слово въ искусствѣ. На кого же могъ опереться Римскій-Корсаковъ, дѣлая первую попытку стать на собственныя ноги въ области опернаго творчества? Кто былъ для него главнымъ авторитетомъ? Да, конечно, тотъ самый композиторъ, чье имя ежегодно красуется на афишахъ перваго въ сезонѣ спектакля Маріинскаго театра, тотъ родоначальникъ русской оперы, чьего вліянія не миновалъ даже самый вольнолюбивый изъ русскихъ музыкальныхъ радикаловъ 60—70 гг., Мусоргскій. Глинка—вотъ главнѣйшая вольная или невольная опора для большинства русскихъ композиторовъ, явившихся на свѣтъ вскорѣ послѣ этого величайшаго генія-самородка нашей музыкальной культуры. И на Римскаго-Корсакова, въ особенности, какъ автора «Майской Ночи», вліяніе Глинки было тѣмъ болѣе сильнымъ, тѣмъ болѣе «вольнымъ», что композиторъ лишь незадолго до сочиненія этой оперы позналъ цѣнность высокаго мастерства. Едва окончивъ многолѣтній курсъ техническаго самообразованія (въ теченіе первыхъ лѣтъ консерваторской

профессуры), Римскій-Корсаковъ занимается въ сотрудничествѣ съ Балакиревымъ редакціей «Жизни за Царя» и «Руслана» для заграничнаго изданія партитуръ обѣихъ оперъ. Удивительно ли, что послѣ сознательнаго штудированія этихъ великолѣпныхъ созданій отечественной музыки, композиторъ ставитъ для себя высшимъ идеаломъ — достичь глинковской прозрачности оркестровки, естественности его голосоведенія, совершенства и свободы его гармоническихъ построеній? Но что всего важнѣе для характеристики начинающаго опернаго композитора, что всего цѣннѣе въ его ранней оперѣ, такъ это то, что вліяніе Глинки въ «Майской Ночи» не только «вольное» въ смыслѣ сознательнаго тяготѣнія Римскаго-Корсакова къ благородству глинковскаго письма, но и вольное въ смыслѣ значительной свободы практическаго выраженія этого вліянія. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ въ «Майской Ночи» попадаются прямыя реминисценціи изъ оперъ Глинки. Гораздо чаще встрѣчаются обороты и пріемы, сочиненные лишь въ духѣ Глинки, причемъ этому духу не противорѣчатъ даже разсѣянные кое-гдѣ, въ отдѣльныхъ сценахъ, завѣдомые итальянизмы стиля: вѣдь самъ Глинка далеко не всегда свободенъ отъ нихъ. Но еще больше въ «Майской оперѣ» такихъ страницъ, гдѣ непосредственная связь съ музыкой Глинки уже едва ощутима, гдѣ уже опредѣленно начинается личная творческая воля самого Римскаго-Корсакова, гдѣ уже обрисовываются черты собственной музыкальной физіономіи его. Таковы, напр., фантастическія сцены 3-го акта, всѣ пѣсни Левко, прекрасный, хотя мѣстами нѣсколько итальянизированный, дуэтъ 1-го акта, затѣйливые комическіе ансамбли среднихъ картинъ (фугато: «Пусть узнаютъ, что значитъ власть» и «Сатана»). Въ цѣломъ «Майская Ночь» такъ богата эпизодами яркими, содержательными по музыкѣ и поэтичными по общему настроенію ея, что опера эта должна быть отнесена къ числу лучшихъ произведеній русской оперной литературы.

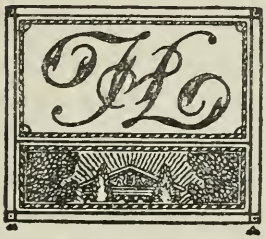
Ф. Н. Рыжов

О. А. Кириллов

МОСКВА.

„БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ“ ВЪ ПОСТАНОВКѢ МОСКОВСКАГО ХУДОЖЕСТВЕННАГО ТЕАТРА.

МАКСИМИЛІАНА ВОЛОШИНА.



БЕСОМНѢННО, что «Братья Карамазовы» есть трагедія, облеченная въ форму романа. Изъ всѣхъ литературныхъ формъ романъ наиболѣе свободно сочетаетъ въ себѣ различные виды изобразительности: и каменныя скрижали повѣствованія и живую плоть трагедіи. «Братья Карамазовы» изваяны именно изъ дикаго камня и трепетной плоти—«de la chair vivante et de la pierre brute». Можно ли отдѣлить живое тѣло отъ камня, въ который оно вросло? Для этого нуженъ чудотворецъ, равный по своей силѣ творцу: драматургъ, который бы не передѣлалъ, но пересоздалъ «Братьевъ Карамазовыхъ» и досказалъ недосказанное. Такого драматурга нѣтъ въ Россіи, да и вообще у насъ теперь нѣтъ ни одного драматурга. Но возможенъ путь иной: принять вмѣстѣ съ плотью и камень, т. е. перенести на сцену повѣствовательный элементъ вмѣстѣ съ драматическимъ и ждать, пока постепеннымъ театральнымъ процессомъ не будутъ размыты всѣ каменныя породы и на сценѣ останется одно дѣйствіе. Художественный театръ мудро избралъ этотъ путь и ввелъ небывалое на сценѣ новшество: чтеца, излагающаго повѣствовательныя части романа. И если бы Художественный театръ захотѣлъ быть послѣдовательнымъ на этомъ пути, то ему слѣдовало бы не останавливаться на той формѣ, которую приняла инсценировка, но непрестанно ее измѣнять и совершенствовать, сообразуясь съ драматическимъ трепетомъ, пробѣгающимъ въ зрительной залѣ,—другими словами, попытаться творить непосредственно въ самомъ пониманіи своихъ зрителей.

Это приблизительно то же, что дѣлалъ Вилье де-Лиль-Аданъ, когда онъ прежде чѣмъ записать, десятки разъ разсказывалъ и мимировалъ свои разсказы, внимательно слѣдя за выраженіемъ лицъ своихъ слушателей и

оставляя лишь то, что потрясало и захватывало. Только такимъ образомъ можетъ быть выработанъ окончательный драматическій сценарій «Братьевъ Карамазовыхъ».

Пресса встрѣтила попытку Художественнаго Театра недоброжелательно. Большинство было возмущено самымъ фактомъ передѣлки романа для сцены.

Осужденіе это имѣетъ себѣ оправданіе въ томъ, что за послѣдніе годы мы имѣли дѣло съ неудачными передѣлками, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы всѣ претворенія романа въ драму были плохи и чтобы самый принципъ ихъ былъ достоенъ осужденія. Не мало авторовъ сами или подъ своимъ руководствомъ приспособляли свои вещи для театра, а если мы обратимся къ исторіи развитія русской сцены и русскаго романа, то увидимъ въ этомъ нѣчто неизбѣжное.

Русская драма въ XIX вѣкѣ отличалась опредѣленнымъ стремленіемъ превратиться въ повѣствованіе. Несмотря на такія глубоко трагическія по своей стихіи произведенія, какъ «Горькая Судьбина» и «Власть Тьмы», русскій театръ дошелъ черезъ Тургенева до эпическихъ формъ Чехова и на немъ прекратился. Драматургія русская сперва перестала быть драматической, а затѣмъ изсякла. Между тѣмъ, русскій романъ принялъ въ свои рамки въ XIX вѣкѣ все, что было трагическаго въ русской душѣ. Въ романахъ Достоевскаго и Толстого лежатъ неисчерпаемыя рудники трагическаго. Почему такъ случилось, это—вопросъ сложный. Отчасти потому, что формы драмы, принесенныя съ запада, не могли вмѣстить въ себя тѣхъ стихійныхъ порывовъ трагизма русской души, для которыхъ выходъ былъ необходимъ, отчасти общественныя условія ставили театральныя воплощенія въ болѣе узкія рамки, чѣмъ романъ. Во всякомъ случаѣ, теперь передъ русскимъ театромъ стоитъ неизбѣжность: онъ самъ за эти годы переродился, онъ ростетъ, ему нужна пища—репертуаръ, а драматическая литература отсутствуетъ. Что же ему остается дѣлать, какъ не обратиться къ роману, гдѣ сосредоточены всѣ сокровища трагическаго, сознанныя русской душей?

Въ средѣ писателей, интересующихся театромъ, главнымъ образомъ въ кругѣ Вячеслава Иванова, много разъ выражалось за послѣдніе годы

предчувствіе скораго пришествія русской трагедіи. На этомъ предчувствіи былъ основанъ и докладъ Сергѣя Городецкаго, сдѣланный прошлой зимой на собраніи у барона Дризена. Эти ожиданія казались лишенными основанія. Было ясно, что для возникновенія трагедіи нужно существованіе миѳа и его эпической обработки. Въ русскомъ классическомъ романѣ XIX вѣка затаенъ весь современный русскій миѳъ и эпосъ, и русская трагедія сможетъ возникнуть только на этой почвѣ. Для трагедіи необходимы заранѣе данные характеры, основныя коллизіи и трагическій исходъ, потому что вниманіе должно быть сосредоточено не на событіяхъ и лицахъ, предполагаемыхъ всенародно извѣстными, а на трагической борьбѣ, которая разными путями приводитъ къ одному и тому же концу—трагической гибели. Важно, чтобы герои трагедіи были лично и интимно близки зрителю. Всѣ эти условія трагедія теперь можетъ найти только въ романѣ. Какъ Эсхилъ и Софоклъ творили трагедію изъ легендъ объ Атридахъ и объ Эдипѣ, такъ русская трагедія можетъ найти свой домъ Атридовъ въ «Братьяхъ Карамазовыхъ», троянскую войну въ «Войнѣ и Мирѣ», Орестейю въ «Преступленіи и Наказаніи», Федру—въ «Аннѣ Карениной».

Но вернемся къ элементамъ трагедіи заключеннымъ въ «Братьяхъ Карамазовыхъ». Здѣсь намѣчена драматическая трилогія, опредѣляемая судьбою Дмитрія, Ивана и Алеши. Всѣ три части ея развиваются одновременно, переплетаясь между собою. Причемъ трагедія Дмитрія и трагедія Ивана завершаются въ самомъ романѣ, а изъ трагедіи Алеши данъ только прологъ.

Схема этой трагической трилогіи такова: во главѣ угла стоитъ самъ отецъ лжи—Ѳеодоръ Павловичъ Карамазовъ. Онъ играетъ роль древней Ананке, потому что трагизмъ жизни всѣхъ трехъ братьевъ въ томъ, что они *Карамазовы*, а коллизія въ томъ, что то зло, которое они должны преодолѣть и истребить въ самихъ себѣ, является ихъ отцомъ. На всѣхъ путяхъ, уводящихъ ихъ отъ ихъ Карамазовской плоти къ духу, стоитъ отцеубійство.

Плоть Ѳеодора Павловича, сочетавшись съ Аделаидой Ивановной Міусовой (дамой горячей, смѣлой, смуглой и нетерпѣливой, которая, по пре-

данію, била его), рождаетъ Дмитрія. Дмитрій наслѣдуетъ духъ своей матери и благородство порыва, но вмѣстѣ съ нимъ и сладострастное карамазовское насѣкомое, которое онъ во что бы то ни стало долженъ истребить въ себѣ. Истребить его въ себѣ или убить отца—для него это почти одно и то же. Онъ подымаетъ руку на отца и хотя не убиваетъ его, но несетъ за свое страстное желаніе убить трагическую отвѣтственность, какъ за преступленіе совершенное. Въ этомъ безвинномъ принятіи муки—его трагическая и просвѣтляющая духъ гибель.

Въ бракѣ съ кроткой Софьей Ивановной, Ѳеодоръ Павловичъ родитъ умнаго Ивана и ангела—Алешу. Иванъ—умъ страстный и холодный, скептическій и жаждущій вѣры, знаетъ въ себѣ Карамазовскую плоть, но не страдаетъ отъ ея страстныхъ приступовъ, какъ Дмитрій. Карамазовщиной у него отравленъ умъ, а не тѣло. Онъ холодной логикой волитъ смерть отца (пусть одинъ гадъ убьетъ другую гадину). Но его мысль находитъ себѣ исполнителя въ иномъ исчадіи Ѳеодора Павловича—въ Смердяковѣ. Познавъ себя отцеубійцей, онъ хочетъ оправдаться формальнымъ признаніемъ, но его жертва не принята и вся тяжесть ума его падаетъ какъ камень ему же на голову и наступаетъ безуміе—горячка. Онъ такъ же какъ и Дмитрій гибнетъ за то, что хотѣлъ истребить въ себѣ отчую злую плоть, а не спасти, не просвѣтить ее, не преобразить ее.

Когда Софья Ивановна становится кликушей, она рождаетъ отъ Ѳеодора Павловича второго сына — Алешу. Первое, что онъ запоминаетъ въ жизни, это изступленное и прекрасное лицо матери, протягивающей его обѣими руками къ образу Богоматери. Алешѣ суждено освятить и спасти карамазовскую плоть, преодолѣть отцеубійство. Въ романѣ данъ только прологъ трагедіи Алеши, а самая жизнь осталась недосказанной Достоевскимъ. Но не забудемъ, что дѣйствіе существующаго романа происходитъ въ 1866 году, а судьба Алеши должна была разрѣшиться въ 1879—1880 годахъ. Въ этомъ прологѣ Алеша отличается отъ Ивана и Дмитрія тѣмъ, что еще не началъ борьбы съ карамазовскою плотью, но онъ сознаетъ, что стоитъ уже на первой ступенькѣ, а кто ступилъ на

первую, тотъ пройдетъ и всѣ тридцать. Старецъ Зосима, умирая, посылаетъ его въ міръ воплотиться. Мы можемъ только догадываться, что трагедія Алеши, будучи такъ точно отнесена къ 1880 году, должна была бы развиваться въ сгущенной и безумной общественной атмосферѣ, подобной атмосферѣ «Бѣсовъ», и что тамъ, быть можетъ, черезъ душу Алеши должны были найти разрѣшеніе вопросы неразрѣшенные въ «Бѣсахъ», и что исторія его должна была закончиться не катастрофою, а мирнымъ торжествомъ жизни.

Наконецъ, четвертый сынъ Ѳеодора Павловича, рожденный отъ кощунственнаго насилія надъ юродивой и идіоткой Елизаветой Смердящей, лакей Смердяковъ наслѣдуетъ карамазовскую плоть и хамскій умъ Ѳеодора Павловича, не просвѣтленный никакой женственной стихіей. Онъ фактически убиваетъ Ѳеодора Павловича и гибнетъ самъ безъ трагедіи и безъ борьбы, такъ какъ будто для него отцеубійство было и самоубійствомъ, какъ будто въ немъ и не было ничего внѣ естества Ѳеодора Павловича, что могло бы существовать.

Въ развитіи трагическаго дѣйствія братья группируются такъ, что Алеша какъ бы дополняетъ Дмитрія, какъ преображеніе всѣхъ благородныхъ порывовъ его души, а Смердяковъ сопутствуетъ Ивану, какъ лакейская пародія всѣхъ непросвѣтленныхъ логическихъ тупиковъ его ума.

Это, конечно, самая грубая схема трагическихъ направленій, заключенныхъ въ романѣ. Разсмотримъ же, что Художественный театръ могъ сдѣлать съ этими элементами, не забывая при этомъ, что онъ былъ и составителемъ сценарія и воплотителемъ.

Трагедія Алеши въ романѣ еще и не начинается. Эта трагедія не только возможна, но даже неизбѣжна для воплощенія русскаго духа, она еще будетъ создана какимъ то геніемъ будущаго. Изъ романа же она только проэцируется. Потому, можетъ быть, даже не слѣдуетъ жалѣть о томъ, что Художественный театръ былъ лишенъ возможности осуществить свой первоначальный планъ: начать представленіе свиданіемъ братьевъ у Зосимы и сценами въ монастырѣ. Все самое важное въ жизни Алеши: и

смерть старца, и сонъ о бракѣ въ Канѣ Галилейской неосуществимо не столько для сцены, сколько для нынѣшнихъ театральныхъ зрителей. Взятый же внѣ монастыря, внѣ земного посланничества, возложеннаго на него Зосимой, Алеша становится блѣденъ и безликъ. Онъ не живетъ, онъ только ухо, которое слушаетъ исповѣди Дмитрія, Ивана, Катерины Ивановны, кап. Снѣгирева, Грушеньки, Лизы и сердце, которое учится принимать и прощать. Поэтому въ пьесѣ его роль самая неблагодарная, онъ служитъ лишь наперсникомъ и передатчикомъ, а также тѣмъ звеномъ, которымъ механически связуются самостоятельно развивающіяся драмы Ивана и Дмитрія.

Напротивъ, Митя цѣликомъ умѣщается въ театрѣ и естественно является центральнымъ лицомъ въ постановкѣ. Онъ лишенъ своего перваго появленія въ кельѣ у Зосимы и поэтому можетъ слишкомъ грубо врывается въ первый разъ на сцену для того, чтобы избить отца. Но это появленіе сразу даетъ тонъ всему наростающему темпу пьесы.

Ради этого темпа Художественный театръ счелъ необходимымъ выпустить «Исповѣдь горячаго сердца», чтобы не начинать сразу гигантскимъ монологомъ. Затѣмъ онъ появляется въ разговорѣ съ Алешей подъ ракитой ночью, и эта сцена сценичнѣе, чѣмъ «Исповѣдь горячаго сердца», вводитъ зрителя въ борьбу душевную и въ событія жизни Мити. Не будемъ забывать, что вся постановка «Карамазовыхъ» предполагаетъ содержаніе романа извѣстнымъ и въ попыткахъ такого рода иначе и быть не можетъ: предполагается, что зритель, созерцающій трагедію, уже знаетъ миѳъ о ея герояхъ во всѣхъ подробностяхъ. Затѣмъ Митя не появляется до самаго конца перваго вечера («Бр. Карамазовы» идутъ въ теченіе двухъ вечеровъ), когда онъ съ окровавленными уже руками вбѣгаетъ къ Ѳенѣ, чтобы узнать, что Грушенька укатила «къ своему прежнему, безспорному». Затѣмъ слѣдуетъ сцена у Перхотина предъ отъѣздомъ въ Мокрое и конецъ перваго вечера. Нельзя не пожалѣть о большомъ прорывѣ въ судьбѣ Мити: о пропускѣ его свиданій съ Самсоновымъ, съ Лягавымъ и г-жей Хохлаковой. Намъ эти сцены представлялись бы драматически необходимыми. Онѣ

исполнены движенія и подготовляютъ съ драматической неизбѣжностью развязку въ Мокромъ. Сценой въ Мокромъ начинается второй вечеръ и эта сцена, которая тянется одна часъ пятнадцать минутъ, является шедевромъ Художественнаго театра. Она логически завершаетъ драму Мити, и досадно, что она приходится на начало второго, а не на конецъ перваго вечера. Затѣмъ Митя появляется въ судѣ, но это уже не онъ, а только о немъ.

Въ противоположность трагедіи Мити, наростающей такъ стремительно и такъ очевидно, трагедія Ивана растетъ медленно и тайно, уходя въ глубь, не вырываясь наружу. Въ первый вечеръ Иванъ появляется только въ трехъ сценахъ: сдержанно брезгливый въ сценѣ избіенія отца Дмитріемъ, въ порывѣ горькаго сарказма у Катерины Ивановны и, наконецъ, въ разговорѣ со Смердяковымъ у воротъ, гдѣ смутно уже предчувствуется, что тѣни начинаютъ сходиться безъ его вѣдома. Легенда о «Великомъ Инквизиторѣ» пропущена и думается этому есть основанія: она не входитъ въ текущую драму Ивана, ее зритель обязанъ знать наизустъ и помнить во время всего развитія драмы.

Второй вечеръ весь объ Иванѣ, потому что драма Ивана начинается тотчасъ же, когда завершается судьба Мити. Наростаніе трагизма, постепенное сознаніе своего отцеубійства передано въ четырехъ послѣдовательныхъ картинахъ: той, гдѣ Алеша говоритъ ему неожиданно: «не ты убилъ», во время послѣдняго свиданія со Смердяковымъ, когда онъ впервые сознаетъ свою роль наущателя, въ разговорѣ съ чортомъ, и наконецъ, въ картинѣ суда, которая оставлена только для сцены показанія и безумія Ивана.

Вотъ необходимая и логически неизбѣжная инсценировка трагедій Дмитрія и Ивана. Но между ними сохранились нѣкоторыя сцены, касающіяся исключительно Алеши. Это мнѣ представляется обременительнымъ и ненужнымъ, принимая въ соображеніе то, что я высказалъ выше о трагедіи Алеши. Поэтому хотѣлось бы выпустить всѣ имѣющіяся сцены Алеши съ отцомъ, съ г-жей Хохликовой и съ Lise, какъ не имѣющія прямого отношенія къ развитію трагическаго дѣйства.

Вотъ тотъ сценарій, который исполняется въ Художественномъ театрѣ:

Вечеръ первый:

Карт. 1 и 2. Контроверза. За коньячкомъ. Сладострастники (кн. 3, гл. VII, VIII и IX).
» 3. Обѣ вмѣстѣ (кн. 3, гл. X).
» 4. Еще одна погибшая репутація (кн. 3, гл. XI).
» 5. У отца (ки. 4, гл. II).
» 6. У Хохлаковыхъ (кн. 4, гл. IV).
» 7. Надрывъ въ гостинной (кн. 4, гл. V).
» 8. Надрывъ въ избѣ (кн. 4, гл. VI).
» 9. И на шестомъ воздухѣ (кн. 4, гл. VII).
» 10. Пока еще не очень ясная (кн. 5, гл. VI).
» 11. Луковка (кн. 7, гл. III).
» 12 и 13. Внезапное рѣшеніе (кн. 8, гл. V).

Вечеръ второй:

Карт. 14. Прежній и безспорный. Бредъ. Хожденіе души по мытарствамъ. Прокуроръ поймалъ Митю. Увезли Митю (кн. 8, гл. VII и VIII; кн. 9, гл. III, IV и V).
» 15. Бѣсенокъ (кн. 11, гл. III).
» 16 и 17. Не ты... не ты (кн. 11, гл. V).
» 18. Послѣднее свиданіе со Смердяковымъ (кн. 11, гл. VIII).
» 19. Чортъ. Кошмаръ Ивана Ѳедоровича (кн. 11, гл. II).
» 20. Судебная ошибка. Внезапная катастрофа (кн. 12, гл. V).

Изъ этихъ картинъ намъ на основаніи всего вышесказаннаго представлялось бы возможнымъ опустить пятую, шестую и пятнадцатую и, быть можетъ, даже восьмую и девятую, несмотря на всю художественность ихъ постановки, вставить на ихъ мѣсто странствія Мити въ поискахъ за деньгами, закончить первый вечеръ Мокрымъ, а второй—рѣчью защитника и прокурора на судѣ. Такое расположеніе драматическаго матеріала представлялось бы намъ имѣющимъ большую драматическую послѣдовательность и цѣльность.

Но такъ разсуждать и перестраивать легко и возможно, послѣ того какъ уже дано конкретное воплощеніе дѣйствующихъ лицъ и сценъ «Братьевъ Карамазовыхъ», осуществленное Художественнымъ театромъ.

Дать образы дѣйствующихъ лицъ романа, и особенно такого романа. какъ «Братья Карамазовы», несравненно болѣе трудно, чѣмъ воплотить героевъ любой драмы. Передъ умственнымъ взоромъ зрителей уже заранѣе возникаютъ конкретные образы, иногда произвольные, основанные на личныхъ переживаніяхъ романа, и эти, уже существующія представленія, могутъ помѣшать зрителямъ наивно раскрыть свою душу тому, что даетъ сцена. Для «Бр. Карамазовыхъ» театральный процессъ конкретизаціи типовъ только еще начинается. Это ставитъ исполнителей въ неблагопріятное положеніе, потому что для каждаго дѣйствующаго лица на сценѣ необходимы какъ бы основныя схематическія черты его маски, которая актеромъ индивидуализируется, утончается, творится въ оттѣнкахъ. Трагедія или драма и даютъ обычно только схему фигуры. А романъ, часто не давая драматической схемы, рисуетъ героя тысячами деталей и оттѣнковъ, передать которыя у самаго геніальнаго актера не окажется средствъ.

Искусство не терпитъ повтореній и копій. Копія картины только тогда можетъ быть интересна, когда она несетъ на себѣ печать личности того, кто копировалъ ее. Графическая иллюстрація къ книгѣ только тогда хороша, когда творитъ свое на ту же тему, а вовсе не тогда, когда воспроизводитъ съ точностью уже разсказанное.

Такъ и въ задачу Художественнаго театра не входило воспроизведеніе точныхъ манекеновъ, повторяющихъ всѣ черты героевъ романа; принимаясь за драматизированіе «Карамазовыхъ», онъ долженъ былъ прежде всего утвердить схематическую маску фигуры и понять основной волевой жестъ каждаго лица. Разъ эта задача разрѣшена вѣрно, согласно идеѣ Достоевскаго, каждый актеръ можетъ въ оттѣнкахъ творить самостоятельно, не придерживаясь точно буквы романа. Художественный театръ такъ именно, на мой взглядъ, и понялъ свою миссію, что и придаетъ значеніе его постановкѣ.

Прежде всего былъ найденъ вѣрный общій тонъ: интимный, простой, мало-театральный, но очень сценическій. И этотъ тонъ еще усиливался отсутствіемъ декорацій, которое было удачно: заставляло все вниманіе

сосредоточиться на лицахъ. Съ этимъ общимъ тономъ не согласовались только г. Лужскій (Ѳ. П. Карамазовъ), г-жа Гзовская (Катерина Ивановна) и въ нѣкоторыхъ интонаціяхъ г-жа Коренева (Lise). Про нихъ никакъ нельзя сказать, чтобы они были неудовлетворительны—они просто были въ иной театральной плоскости, чѣмъ другіе исполнители, и это нарушало впечатлѣніе. Г-жа Гзовская сдѣлала, напримѣръ, изъ Катерины Ивановны фигуру, которая была бы очень красива и стильна сама по себѣ, но здѣсь въ «Братьяхъ Карамазовыхъ» она была не нужна.

Наибольшей высоты осуществленія замысла Достоевскаго Художественный театръ достигъ безусловно въ лицѣ Смердякова, созданнаго молодымъ артистомъ г. Вороновымъ, принадлежащимъ къ *сотрудникамъ* театра, т. е. почти къ статистамъ и лишь случайно замѣнившимъ другого, ранѣе предназначавшагося для этой роли, исполнителя, вдругъ заболѣвшаго. Подобная случайность лучше всего иного свидѣтельствуетъ о творческой атмосферѣ театра. Г. Вороновъ совершилъ истинное чудо воплощенія Смердякова, котораго отнынѣ нельзя себѣ будетъ представить безъ этой кривой усмѣшки и безъ тѣхъ интонацій, которыя далъ ему Вороновъ. Вороновъ нашелъ не только лицо и голосъ Смердякова, но и тотъ общій тонъ крайней простоты, реальности, фантастичности и бреда, которымъ, какъ камертономъ, можно провѣрять другихъ актеровъ, воплощающихъ Достоевскаго.

Г. Качаловъ въ роли Ивана далъ не меньше того, что мы вправѣ были ожидать отъ него. Ему предстояло рѣшить задачу очень трудную: угадать лицо Ивана, котораго въ романѣ нѣтъ. Онъ разрѣшилъ это умно и послѣдовательно, взявъ историческую маску студента 60-хъ годовъ: скептическую улыбку, нѣжную, не бритую еще бородку, очки, мягкую шляпу, временами студенчески угловатые жесты. Въ первыхъ сценахъ у отца онъ холодно-замкнутъ и презрителенъ; въ объясненіи съ Катериной Ивановной его внутренній характеръ вдругъ прорывается, но истинная трагедія его начинается тогда, когда онъ остается лицомъ къ лицу со Смердяковымъ.

Діалогъ съ чортомъ Художественный театръ упростилъ, превративъ его въ монологъ Ивана. Безусловно,—это одно изъ возможныхъ рѣше-

ній и г. Качаловъ мастерски ведетъ діалогъ самъ съ собою. Въ такомъ видѣ сцена представляетъ самостоятельное цѣлое и можетъ быть свободно вынута изъ хода дѣйствія и поставлена отдѣльно. Но въ той драматической послѣдовательности, въ какой развивается и наростаетъ трагическая безвыходность Ивана, было возможно и иное, сценически болѣе логичное, думается мнѣ, рѣшеніе вопроса о чортѣ. Наружность чорта описана въ романѣ достаточно подробно: это потертый джентльменъ, приживальщикъ и т. д. Но какъ вывести на сцену въ такой моментъ напряженія драматическаго дѣйствія новое лицо, не возбудивъ тѣмъ недоумѣнія публики? Выходъ одинъ: чорта долженъ играть тотъ же актеръ, что играетъ Смердякова.

Внутренней схемѣ драматическаго движенія романа, какъ мы начертили ее выше, это не противорѣчитъ: Смердяковъ вѣдь это тотъ хамъ, логика вещества, та карамазовщина, которая живетъ въ душѣ Ивана. Казуистика Смердякова въ картинѣ «За коньякомъ» и казуистика чорта— тождественны. Чортъ Ивана на самомъ дѣлѣ и есть ни кто иное, какъ Смердяковъ, подстраивающій ему отцеубійство безъ его вѣдома. Психологически: разговору съ чортомъ предшествуетъ послѣднее свиданіе со Смердяковымъ, когда тотъ говоритъ Ивану: «Вы главный убивецъ и есть, а я только Вашимъ приспѣшникомъ былъ». Въ этой сценѣ у больного Смердякова такое незабываемое лицо, что несомнѣнно, что съ него то и долженъ начаться кошмаръ Ивана. Разумѣется, Смердяковъ въ видѣ чорта не можетъ оставаться лакеемъ Смердяковымъ. Это Смердяковъ преображенный, согласно собственному своему идеалу. Не забудемъ, что Смердяковъ западникъ, что онъ ненавидитъ Россію, что онъ атеистъ и читаетъ «Святого отца нашего Исаака Сирина слово». Чортъ, конечно, не самъ Смердяковъ, а міровой духъ Смердякова. Въ немъ должна только проскальзывать интонація и кривая усмѣшка Смердякова. Наконецъ, вспомнимъ, что Смердяковъ вѣшается именно въ моментъ бесѣды Ивана съ чортомъ, и что когда Алеша приходитъ сообщить о самоубійствѣ Смердякова, Иванъ отвѣчаетъ; «я зналъ..! онъ мнѣ сказалъ», хотя во время бесѣды съ чертомъ ни сло-

вомъ не упомянуто о Смердяковѣ. Можно себѣ представить, до чего бы возросло ощущеніе кошмара и безумія въ этой картинѣ, если бы она была такъ осуществлена на сценѣ. Кромѣ того, не надо забывать, что все фантастическое и потустороннее у Достоевскаго отличается особенной четкостью, такъ что если бы выбирать въ этой сценѣ, кому быть видимымъ: Ивану или чорту, то конкретность подобала бы болѣе чорту.

Хорошо передалъ Дмитрія г. Леонидовъ. Отсутствіе тѣхъ сценъ, когда Митя ищетъ денегъ у купца Сампсонова, у Лягаваго и г-жи Хохлаковой, лишали его роль того наростанія отчаянья и ярости, которое дѣлаетъ катастрофу неизбѣжной. Сцены съ Ѳеней и съ Перхотинымъ не были достаточно подготовлены и, быть можетъ, потому въ нихъ гнѣвъ и паѳосъ Мити казались нѣсколько неожиданны. Но дѣйствіе въ Мокромъ съ избыткомъ покрывало всѣ недочеты. Тутъ все было вѣрно и все было на мѣстѣ. каждая интонація, каждое лицо (лица дѣвокъ!), каждое движеніе. Здѣсь г. Леонидовъ сумѣлъ сочетать глубочайшій паѳосъ чувства съ самыми обыденными словами и жестами, заставить трепетать истиннымъ восторгомъ трагическаго во время судебнаго допроса и полицейскаго обыска.

Г-жа Германова въ роли Грушеньки была великолѣпна. Казалось бы, что можетъ быть немыслимѣе, какъ сыграть опредѣленную красоту, воспроизвести опредѣленное обаяніе, дать почувствовать тотъ изгибъ тѣла, который «въ пальчикѣ-мизинчикѣ на лѣвой ножкѣ отозвался»? А между тѣмъ, Германова сумѣла это сдѣлать. Воплощеніе Грушеньки оказалось въ спектаклѣ Художественнаго театра такимъ же чудомъ, какъ и воплощеніе Смердякова. Леонидовъ—Дмитрій и Качаловъ—Иванъ прекрасно провели свои роли, но возможно представить себѣ и иное прекрасное воспроизведеніе этихъ ролей. Въ Грушенькѣ же и въ Смердяковѣ было нѣчто безусловное. Созданныя лица цѣликомъ покрывали собою создавшихъ ихъ актеровъ.

Дмитрій и Грушенька, Иванъ и Смердяковъ—вотъ тотъ ансамбль, который необходимъ, чтобы создать изъ «Братьевъ Карамазовыхъ» художественно-цѣнное зрѣлище. Если же къ этимъ лицамъ мы прибавимъ Москвина въ роли кап. Снѣгирева, Бутову въ роли Арины Петровны, Адашева—

пана Муссяловича и Раевскую—г-жу Хохлакову, то мы будемъ имѣть еще четыре истинно художественныхъ воплощенія героевъ Достоевскаго.

Алеша (Готовцевъ) былъ безцвѣтенъ. Да и могъ ли бы онъ быть инымъ, сведенный невольно до роли наперсника и вѣстника? Ѳеодоръ Павловичъ Карамазовъ—Лужскій—мучительно переигрывалъ; Гзовская (Катерина Ивановна) была внѣ общаго тона, какъ картинка, вклеенная изъ совсѣмъ другой книги; Lise (Коренева) была не плоха, но и недостаточно закончена, какъ типъ.

Обѣ сцены съ капит. Снѣгиревымъ очень хороши, но представляютъ собою какъ бы самостоятельную вставку, ничего общаго не имѣющую съ развитіемъ драмъ Дмитрія и Ивана, т. к. являются остатками, уцѣлѣвшими отъ разрозненной и разбитой исторіи Алеши, точно такъ же какъ и всѣ сцены съ Lise. Особенно интересна Бутова въ роли Арины Петровны—сумасшедшей жены Снѣгирева, тоже нашедшая путь къ интимнѣйшему сліянію съ Достоевскимъ.

Подводя художественные итоги постановкѣ «Братьевъ Карамазовыхъ» мы должны признать, что дѣйствительныя достиженія съ избыткомъ покрываютъ недостатки, не говоря уже объ историческомъ значеніи такой попытки, въ которой мы хотимъ видѣть лишь истокъ цѣлаго теченія. Наибольшая реальная заслуга это—осуществленное воплощеніе главныхъ лицъ романа, а слабости—въ недостаточно послѣдовательномъ отборѣ сценъ.

Съ большимъ сочувствіемъ слѣдуетъ отнестись къ догмату о неприкосновенности точнаго текста автора при его инсценрованіи, такъ смѣло установленному Художественнымъ театромъ. Это хорошо не потому, что текстъ дѣйствительно долженъ оставаться неизмѣннымъ, а потому, что при такомъ строгомъ эстетическомъ и моральномъ запретѣ будутъ происходить перемѣны, исключительно необходимыя, только неизбѣжныя, что поведетъ къ усовершенствованію текста, а не къ его порчѣ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

КОНКУРСЪ НА ДВѢ ПРЕМІИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.

Дирекція Императорскихъ Театровъ объявляетъ конкурсъ на двѣ преміи, по двѣ тысячи рублей каждая, изъ коихъ одна за драматическое произведеніе, относящееся къ избранію на царство Михаила Ѳеодоровича Романова въ 1613 году и другая—за драматическое произведеніе изъ эпохи Отечественной войны 1812-го года.

УСЛОВІЯ КОНКУРСА СЛѢДУЮЩІЯ:

1. Драматическія произведенія на конкурсъ представляются въ С.-Петербургскую или Московскую Конторы Императорскихъ театровъ *подъ девизомъ* безъ обозначенія имени автора. Имя, отечество, фамилія и подробный адресъ его должны быть приложены въ запечатанномъ конвертѣ, на лицевой сторонѣ котораго долженъ быть выставленъ тотъ же девизъ, что и на заглавномъ листѣ пьесы. Въ случаѣ присужденія преміи конвертъ, относящійся къ премированному произведенію, вскрывается, остальные конверты сжигаются въ послѣднемъ засѣданіи жюри. Пьесы, не получившія преміи, возращаются обратно предъявителямъ росписокъ, выдаваемыхъ Конторами при представленіи пьесъ на конкурсъ.

Примѣчаніе. Въ случаѣ присылки пьесъ по почтѣ должно быть препровождаемо заявленіе, по какому адресу должна быть выслана квитанція Конторы.

2. Послѣдній срокъ представленія пьесъ на конкурсъ 1-го января 1912 года, послѣ каковаго числа пріемъ пьесъ прекращается.

3. Каждое произведеніе представляется въ 2-хъ экземплярахъ или печатныхъ (на правахъ рукописи) или писанныхъ четко и разборчиво на пишущей машинѣ или отъ руки.

4. Рѣшеніе жюри объявляется между 1-мъ и 15-мъ *апрѣля* 1912 года.

5. Въ случаѣ присужденія премія выдается автору не позднѣе 1-го сентября 1912 года, но не иначе, какъ по представленіи имъ разрѣшеннаго драматической цензурой къ представленію экземпляра.

6. Произведенія, представляемыя на конкурсы, до рѣшенія жюри не должны быть ни изданы, ни играны на сценѣ.

7. Обѣ преміи или одна изъ нихъ могутъ остаться неприсужденными по рѣшенію жюри.

8. Въ случаѣ, если заслуживающими будетъ признано болѣе одной пьесы на каждую премію, то ее получаетъ та, которая будетъ избрана Дирекціею Императорскихъ театровъ заслуживающей постановки въ сезонѣ 1912—13 годовъ на одной или обѣихъ Императорскихъ драматическихъ сценахъ С.-Петербурга и Москвы. Каждая премія можетъ быть раздѣлена между двумя драматическими произведеніями лишь въ томъ случаѣ, если Дирекція найдетъ желательной или постановку двухъ пьесъ на одинъ и тотъ же сюжетъ на одной и той же или разныхъ Императорскихъ драматическихъ сценахъ Петербурга и Москвы, или если одна пьеса будетъ выбрана Дирекціей для Петербурга, а другая для Москвы.

9. Премированныя пьесы ставятся на Императорскихъ сценахъ на обычныхъ условіяхъ вознагражденія.

10. Жюри для присужденія преміи образуется изъ С.-Петербургскаго и Московскаго отдѣленій Театрально-Литературнаго Комитета при Дирекціи Императорскихъ Театровъ и лицъ, назначенныхъ Директоромъ Императорскихъ театровъ для участія въ работахъ жюри.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1911 годъ

ЕЖЕГОДНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать первый годъ изданія).

Въ теченіе 1911 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Мартъ, Сентябрь—Декабрь) книжками въ 10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4°, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Для ближайшихъ выпусковъ «Ежегодника» редакціей заготовленъ разнообразный литературно-историческій матеріалъ, изъ коего наибольшаго вниманія достойны слѣдующія статьи: «Гамлетъ» *Е. В. Аничкова.*—Какъ возникли драматическіе курсы Императорскаго театральнаго училища *Н. С. Васильевой.*—Первая постановка «Власть тьмы» на Александринской сценѣ—*Ея-же.*—Актеры-писатели. Матеріалы для біографіи В. Н. Андреева-Бурлака *Б. В. Варнеке.*—Эдипъ и Карамазовы *Максимиліана Волошина.*—Современный бельгійскій театръ *М. В. Веселовской.* Крѣпостные артисты *Н. Н. Евреинова.* — Изъ воспоминаній объ Л. Н. Толстомъ *А. Ѳ. Кони.* — Проекты театровъ Гваренги *В. Курбатова.*—Театральныя празднества и театръ въ Павловскѣ *Его-же.*—Воспоминанія объ М. П. Садовскомъ *П. М. Невѣжина.*—Меценаты, актрисы и актеры по пьесамъ А. Н. Островскаго *Н. Н. Окулова* (Тамарина). Около театра *П. А. Россіева.* — Л. Толстой, какъ драматургъ *Д. В. Философова.* — Мусоргскій *Н. Ф. Финдейзена.* Театральные огни (Французскій театръ въ СПб. въ 1863—1874 гг.) *Ив. Щеглова* и др. Кромѣ того, въ распоряженіи редакціи имѣется обзоръ внутренней жизни Императорскихъ театровъ СПб. и Москвы, составленный на основаніи офиціальныхъ данныхъ и иллюстрированный фотографическими снимками съ мастерскихъ, обслуживающихъ Императорскіе театры, очеркъ жизни СПб. театральнаго училища и пр.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ СПб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (**Итальянская, д. 1—8, кв. 49**). Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 р.

Продается въ фойэ Императорскихъ театровъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ СПб. театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

1910

ВЫПУСКЪ VIII

СОДЕРЖАНІЕ.

Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ. В. Гернгроссъ (Всеволодскаго).

Милій Алексѣевичъ Балакиревъ. Сергѣя Ляпунова.

Сецессіонизмъ въ искусствѣ танца. О. Канъ.

„Біанка и Гвальтіеро" опера А. Ѳ. Львова. П. А. Перелецкаго

Къ постановкѣ тр. Ф. Шиллера „Марія Стюартъ" на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра. И. С. Платонъ.

Впечатлѣнія сезона: Спб. Новый драматическій театръ „Gaudeamus" Л. Андреева. К. Арабажина. Москва. Малый театръ. Н. Эфроса.

Юбилеи (1909—1910 г.). Л. Барнай.—В. В. Безекирскій.—П. Д. Боборыкинъ.—К. А. Варламовъ.—Н. О. Васильевъ.—П. А. Гердтъ.—А. И. Долиновъ.—М. Н. Ермолова.—П. М. Невѣжинъ.—І. І. Палечекъ.—І. А. Правдинъ.—О. О. Преображенская.—М. Г. Савина.—О. О. Садовская.—Н. И. Шаповаленко.—Частная опера С. И. Мамонтова. С. М.

Некрологи (1909—1910 г.). Гр. Л. Н. Толстой.—Ш. Андріё.—Ю. И. Блейхманъ.—М. Н. Бухаринъ.—Бьернстьерне-Бьернсенъ.—П. Віардо-Гарсіа.—А. Н. Верстовскій (память).—Н. В. Волоховъ (Ратно).—Г. Вормсъ.—Г. И. Грессеръ.—Е. А. Гоголь-Яновскій.—Ѳ. П. Горевъ, изъ воспоминаній о немъ В. А. Михайловскаго.—В. И. Девиклеръ (Дувиклеръ).—М. Е. Евгеньевъ.—М. В. Карнѣевъ.—Л. М. Клементьевъ.—Е. И. Куза.—В. И. Лангаммеръ.—П. Д. Ленскій.—В. С. Лихачевъ.—А. Е. Мартыновъ (память).—М. И. Петипа.—Н. А. Преображенскій.—Актеръ-бытовикъ (память М. П. Садовскаго) В. А. Михайловскаго.—И. В. Самаринъ (память).—С. В. Танѣевъ.—В. В. Туношенскій.—Альбертъ Цабель.—В. В. Чарскій.—О. Н. Чюмина.

Указатель статей, напечатаныхъ въ „Е. И. Т." за 1910 г.—Указатель собственныхъ именъ, встрѣчающихся въ „Е. И. Т." за 1910 г.—Указатель къ рисункамъ, помѣщенныхъ въ „Е. И. Т." за 1910 г.

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII и XVIII СТОЛѢТІЯХЪ.

В. ГЕРНГРОССЪ (ВСЕВОЛОДСКАГО).

(*Окончаніе* [1]).

Въ то время, какъ Титовъ давалъ русскія представленія, италіанцы Бельмонти и Чинти имѣли привилегію на содержаніе баловъ и маскерадовъ. Мы знаемъ уже, что въ 1769 г. они просили себѣ Локателліевъ театръ, но получили отказъ; однако Государыня разрѣшила полиціи указать имъ мѣсто, гдѣ они могли-бы выстроить новый театръ, который они могли по прошествію пяти лѣтъ продать кому будетъ имъ угодно. Зданіе они должны были выстроить если не каменное, какъ предполагалось въ 1766 г., то деревянное. Полиція указала имъ мѣсто между Мясницкими и Покровскими воротами, гдѣ находились стѣна Бѣлаго города и лѣсной рядъ. Но такъ какъ это мѣсто оказалось низко и сыро, то, до постройки, чтобы актеры безъ платы, а общество безъ удовольствія не оставались, по приказу Графа Салтыкова позволено имъ было учредить театральныя представленія въ наемномъ домѣ Генералъ-Поручика Графа Романа Иларіоновича Воронцова, на Знаменкѣ, въ которомъ они и представляли всѣ пять лѣтъ, а своего театра такъ и не построили [2]).

Антрепренеръ, державшій московскій публичный театръ послѣ Бельмонти и Чинти, италіанецъ Гротти давалъ свои представленія въ этомъ же театрѣ.

Этотъ «Знаменскій оперный домъ» сгорѣлъ 26 февраля 1780 г., т. е. въ пору, когда антреприза находилась уже въ рукахъ князя Урусова и Медокса. Въ № 18 Вѣдомостей мы читаемъ:

«Въ прошлую среду, т. е. 26 февраля 1780 г., въ здѣшнемъ Знаменскомъ оперномъ домѣ, отъ неосторожности нижнихъ служителей, жившихъ въ ономъ, предъ окончаніемъ театральнаго представленія сдѣлался пожаръ,

---

[1]) См. выпускъ VII, 1910 г.

[2]) Гастевъ. Матеріалы для статистики Москвы. 1824 г.

который скорымъ своимъ распространеніемъ на всѣхъ бывшихъ тогда въ спектаклѣ и маскарадѣ хотя навелъ было немалый страхъ, однакожъ неукоснительнымъ прибытіемъ самого правителя города, его сіятельства князя Михаила Никитича Волконскаго и благоразумнымъ его распоряженіемъ такъ, какъ и расторопностью, благоустройствомъ и поспѣшностью полицейскихъ командъ, удержанъ онъ былъ и недопущенъ распространиться далѣе, такъ что не только близкіе къ театру сосѣдніе дома, но и самые флигели онаго остались цѣлы. Паче же всего то достопамятно, что при семъ томъ опасномъ случаѣ изо всей многочисленной публики, бывшей спектаклѣ и маскарадѣ, ни одинъ человѣкъ не учинился жертвою свирѣпствовавшаго пламени, въ чемъ справедливость отдать должно какъ принятымъ отъ полиціи хорошимъ мѣрамъ, такъ и ревности слугъ, которые въ спасеніи жизни своихъ господъ оказали рѣдкіе примѣры достохвальнаго своего усердія».

По показаніямъ антрепренеровъ сгорѣло, при этомъ, мебели, гардероба и декорацій на 40.000 руб.: домъ Воронцова состоялъ изъ деревянныхъ стѣнъ, прирубленныхъ къ четвертой каменной и за нее они уплатили домохозяину 15.500 руб. Полиція предписала имъ исправить театръ [1]), чего они, впрочемъ не выполнили.

Между тѣмъ въ силу привилегіи 17 марта 1776 г. кн. Урусовъ былъ обязанъ:

«3) построить на свой счетъ въ пять лѣтъ на мѣстѣ, по назначенію Полиціи, театръ со всѣми принадлежностями, каменный, съ такимъ внѣшнимъ убранствомъ, чтобы онъ городу могъ служить украшеніемъ, и сверхъ того домъ для публичныхъ маскарадовъ, комедій и оперъ комическихъ; 4) по прошествіи срока, продать театръ съ домомъ и всѣми принадлежностями, если не пожелаютъ болѣе содержать его, по вольной цѣнѣ; 5) до постройки дозволить ему театральныя представленія въ томъ же домѣ, гдѣ они были» [2]).

---

[1]) Гастевъ. Ibidem.

[2]) Гастевъ. Матеріалы.

Въ томъ же 1776 году къ Урусову присоединился Медоксъ и обязался при этомъ, «кромѣ своей половины, употреблять за князя, на постройку каменнаго театра и прочаго, собственныя свои деньги».

Они вмѣстѣ устроили театръ въ домѣ графа Строганова; потомъ нашли удобное для новаго театра мѣсто, домъ съ землею Гвардіи Ротмистра князя Лобанова Ростовскаго, состоявшій во 2-й части на Петровской улицѣ, въ приходѣ церкви Всемилостиваго Спаса, что въ Копьѣ или въ Копьяхъ. Мѣсто было освидѣтельствовано архитекторомъ Каринынъ и Полицмейстерская Канцелярія дозволила имъ 1776 года декабря 1 строить театръ на томъ мѣстѣ [1]). Мѣсто же это и есть именно то, на которомъ сейчасъ стоитъ Большой театръ.

По описаніямъ Московской Старины [2]) мы узнаемъ, что «Петровка въ старину начиналась почти отъ самой церкви св. Пятницы Параскевы, что въ Охотномъ ряду. Направляясь мимо нынѣшняго Малаго театра, она принимала настоящее положеніе и оканчивалась у Земляного города Каретнымъ рядомъ. Площади передъ театромъ еще не было: на ней стояли церковь, обывательскіе дома и лавка». Такъ, послѣдовательно шли дома кн. Троекурова, Волынскихъ, кн. Долгорукого-Крымскаго, кн. Черкасскаго, кн. Туркестанова и наконецъ кн. Лобанова-Ростовскаго, существовавшій съ 1765 г.

Итакъ, получивъ разрѣшеніе 1 декабря 1776 г., предприниматели своего плана долго не осуществляли и только въ 1780 г., оставшись единственнымъ владѣльцемъ дѣла, М. Е. Медоксъ выстроилъ театръ, къ чему его принудилъ пожаръ знаменскаго опернаго дома, заложивъ кстати начатое строеніе въ Московскомъ Опекунскомъ совѣтѣ, въ виду недостатка средствъ на окончаніе постройки.

26 февраля 1780 г. въ Моск. Вѣдомостяхъ [3]) было напечатано слѣдующе объявленіе:

---

[1]) Гастевъ. Ibidem.
[2]) Р. Арх. 1878 и 1477.
[3]) № 17, стр. 136.

«Контора Знаменскаго театра, стараясь всегда о удовольствіи почтенной публики, чрезъ сіе объявляетъ, что нынѣ строится вновь для театра каменный домъ, на Большой Петровской улицѣ, близъ Кузнецкаго мосту который къ открытію окончится, конечно, нынѣшняго 1780 года, въ декабрѣ мѣсяцѣ. А какъ къ лѣтнему времени многіе изъ благороднаго дворянства отъѣзжаютъ въ свои деревни и возвращаются въ сей столичный городъ не прежде, какъ около того декабря, то, чтобы многихъ не лишить удовольствія имѣть въ семъ новомъ театрѣ ложи, чрезъ сіе приглашаетъ всѣхъ, кои пожелаютъ на будущій 1781 годъ имѣть оныя, чтобы благоволили заблаговременно присылать свои требованія въ контору онаго театра съ прописаніемъ именъ и фамилій; объ условіяхъ же, на какихъ оныя ложи отдаваемы будутъ, благоволили бы для свѣдѣнія присылать въ оную, контору. Что жъ касается до внутренняго расположенія театра, то оно будетъ наилучшее въ своемъ родѣ, какъ видѣть можно на сей сырной недѣлѣ въ маскарадныхъ покояхъ, что на Знаменкѣ, гдѣ точные планы онаго для публики выставлены будутъ».

Въ сентябрѣ была открыта подписка на ложи [1]) и въ среду 30 декабря 1780 г. Петровскій театръ былъ открытъ представленіемъ «Пролога на открытіе Петровскаго театра и при немъ балета Волшебная школа» и «Діалога Странники на открытіе новаго Петровскаго театра», соч. Аблесимова [2]).

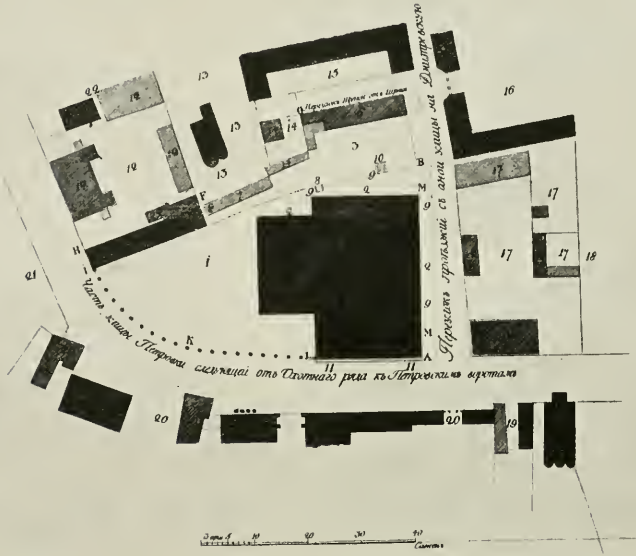
Какъ выясняется изъ дѣлъ, идея зданія принадлежала самому Медоксу, но осуществлялъ ее архитекторъ Розбергъ и по смѣтѣ стоимость сооруженія предполагалась въ 80.000 руб., между тѣмъ какъ на самомъ дѣлѣ обошлась въ 130.000 руб.; кромѣ того, пристройка маскарадной залы обошлась въ 100.000 р., какъ объ этомъ писалъ самъ Медоксъ.

Какъ выясняется, Розбергомъ была составлена изъ бумаги модель театра, просуществовавшая, къ сожалѣнію, очень не долго. Что же касается плановъ и фасадовъ, впослѣдствіи вывѣшенныхъ въ Знаменскомъ домѣ, то

---

[1]) М. В. 1780 №№ 76, 77, 78.

[2]) М. В. 1780 № 105 и 1781 №№ 1, 2, 4 и 5.


Часть улицы Петровки идущей отъ Охотнаго ряда къ Петровскимъ воротамъ
Проходъ проходящій съ этой улицы на Дмитровскую
Проходъ ведущій отъ Церкви
Саженъ

они были предварительно представлены на Высочайшую конфирмацію и послужили аргументомъ въ пользу полученія новой привиллегіи [1]).

Театру Медокса суждено было сыграть огромную роль въ исторіи сценическаго искусства Россіи и въ частности самому зданію пришлось пережить цѣлую эпопею. Относя интересующихся къ спеціальнымъ сочиненіямъ, мы здѣсь считаемъ нужнымъ и интереснымъ частично воспроизвести изданіе 1797 г., посвященное описанію зданія Петровскаго театра [2]).

Происхожденіе этого изданія въ кратцѣ таково: Моск. Воспитательный домъ, у котораго съ Медоксомъ были продолжительныя и сложныя дѣла и который, между прочимъ, ссужалъ Медокса деньгами подъ строющееся зданіе, запросилъ черезъ управу Благочинія у Медокса подробные чертежи театра, каковые и были имъ составлены въ 1789 г. А въ 1797 г. Медоксъ издалъ ихъ in folio (5 страницъ текста и 12 стр. чертежей) и преподнесъ всеподданнѣйше Императору Павлу Петровичу. Въ настоящее время книга эта представляетъ собою огромную библіографическую рѣдкость. А такъ какъ она въ то же время прямо отвѣчаетъ нашей темѣ, то мы и воспроизводимъ ее текстуально, повторяя также главнѣйшіе чертежи.

Изъ разсмотрѣнія этихъ чертежей и прилагавшагося къ нимъ текста, мы можемъ безусловно сдѣлать заключеніе о томъ, что зданіе театра Медокса было поистинѣ великолѣпно и представляетъ собою первое и единственное въ ту пору комфортабельное театральное сооруженіе. Въ частности же мы видимъ, что рисунокъ Мартынова, приведенный выше, никоимъ образомъ не соотвѣтствуетъ этому театру.

Достоинства этого зданія, однако, нисколько не помѣшали современнику, князю А. А. Прозоровскому, сказать объ этомъ театрѣ слѣдующее:

«Фасадъ театра дуренъ: нигдѣ нѣтъ въ немъ архитектурной пропорціи; онъ представляетъ скорѣе груду кирпича, чѣмъ зданіе. Онъ глухъ, потому что безъ потолка, и весь уходитъ подъ кровлю. Въ сырую погоду и зимою въ немъ бываетъ течь, сквозь худую кровлю; вездѣ вѣтеръ хо-

---

[1]) Гастевъ. Матеріалы.

[2]) См. прибавленіе къ статьѣ.

дитъ и даже окна не замазаны; вездѣ пыль и нечистота. Онъ построенъ не по данному и Высочайше конфирмованному плану; внизу нѣтъ сводовъ; нѣтъ опредѣленныхъ выходовъ; въ большую залу одинъ входъ и выходъ; въ верхній этажъ ложъ—одна деревянная лѣстница; вверху нѣтъ бассейна, отъ чего можетъ быть большая опасность въ случаѣ пожара. Кругомъ театра вмѣсто положенной для разъѣзда улицы, деревянное мелочное строеніе. Внутреннее устройство театра весьма посредственно; декораціи и гардеробъ худы. Зала для концертовъ построена дурно: въ ней нѣтъ резонанса, зимой ея не топятъ; оттого всѣ сидятъ въ шубахъ; когда топятъ угарно» [1]).

Конечно, возможно, что и были подобные недостатки, но курьезно что Прозоровскій, найдя ихъ, не видѣлъ въ то же время достоинствъ зданія. Причина же тому: личное отношеніе къ самому Медоксу.

По свидѣтельству Ѳ. Кони [2]), который вообще отзывается о театрѣ крайне восторженно, но свѣдѣніямъ котораго особенно довѣрять нельзя, въ оркестрѣ въ театрѣ стояли табуреты, которые занимали постоянные посѣтители театра.

Просуществовавъ 25 безъ малаго лѣтъ, Петровскій театръ сдѣлался, какъ большинство театровъ, жертвою пламени и сгорѣлъ въ 1805 году 22 октября. Въ Московскомъ Курьерѣ [3]) мы находимъ слѣдующее извѣстіе.

«22 числа прошедшаго мѣсяца сгорѣлъ Петровскій Театръ. Наканунѣ по обыкновенію для Воскреснаго дня была объявлена «Днѣпровская Русалка». Въ 3-мъ часу отъ неосторожности театральныхъ служителей загорѣлось въ гардеробной комнатѣ,—робость и неосторожность допустили распространиться пламени—въ 5 или около 6 часа народъ и полиція сбѣгались отовсюду—тѣснота была неизъяснимая—слухъ о пожарѣ разнесся повсюду, любители Русалки, любопытствующіе, полиція и театральные служители сдѣлали непроходимую смѣсь—пламя все пожрало и убытокъ весьма великъ!!! Сыны нѣги, сыны радости! пожалѣйте о Петровскомъ театрѣ, между

---

[1]) Гастевъ. Матеріалы.

[2]) Воспоминанія о Московскомъ театрѣ при Медоксѣ. Пантеонъ 1840. I. 91.

[3]) 1805 г. II стр. 317.

тѣмъ какъ радуются мизантропы и нелюдимы». Кромѣ Петровскаго театра Медоксу принадлежалъ еще небольшой лѣтній театръ, называвшійся воксаломъ; при этомъ театрѣ былъ садъ, въ которомъ владѣлецъ думалъ выстроить еще одно театральное зданіе, что не было, однако, приведено въ исполненіе. Воксалъ помѣщался въ 17 части во 2 кварталѣ, въ приходѣ Мартына Исповѣдника, что въ Алексѣевской. Въ воксальномъ театрѣ спектакли давались только лѣтомъ.

Послѣ Петровскаго театра слѣдуетъ упомянуть о народномъ театрѣ, существовавшемъ, правда, очень непродолжительное время и успѣвшемъ исчезнуть еще до начала дѣятельности Медокса; въ 1765 г. «на Дѣвичьемъ Полѣ былъ построенъ театръ для простого народа, такъ сказать народный и притомъ безплатный. Построенъ онъ былъ по Высочайшему повелѣнію и на средства Полицеймейстерской Канцеляріи, которая, получая 2000 р. на особыя полицейскіе расходы, изъ этой суммы и покрывала всѣ издержки по устройству и содержанію этого театра». Представленія въ немъ начались съ 26 іюля и давались съ Ѳомина воскресенья только по воскреснымъ, праздничнымъ и викторіальнымъ днямъ, сначала до 1 октября, а потомъ до 1 сентября». Театръ былъ открытый; и сцена и зрители помѣщались на вольномъ воздухѣ, почему во время дождя представленій и не было. Сцена была устроена живописными по холсту ширмами—декораціями, и весь партеръ состоялъ изъ лавокъ, обнесенныхъ вокругъ всего театра на столбахъ бревнами. Кто и гдѣ желалъ, тамъ и садился». Съ 1769 г. у этого театра появляется уже и антрепренеръ, нѣкій И. Скорняковъ.

«Въ 1770 г. театръ отъ времени, а больше отъ дождей и непогодъ пришелъ въ ветхость: около театра надолбы и лавки многія подгнили и обвалились и съ передней стороны на самомъ театрѣ ширмы живописныя сгнили и отъ вѣтровъ изорваны, такъ что необходимо было сдѣлать ихъ вновь и со всею живописною работою, а остальное возобновить починкою, почему составлена была смѣта на 86 р. 20 к., по которой требовалось 60 бревенъ длиною 9 арш., 46 досокъ длиною 9 арш. толщиною въ $1^1/_2$ вершка, 200 арш. холста, за работу живописцамъ 36 р. и пр.». Въ 1771 г.

въ виду наступленія моровой язвы дѣйствіе театровъ прекратилось и, очевидно, навсегда [1]).

Съ главнѣйшими театральными зданіями Москвы въ XVIII ст., собственно, мы уже познакомились. Остается довольно большое число частныхъ полудомашнихъ, полуобщественныхъ театральныхъ зданій съ болѣе или менѣе эпизодическими ролями въ исторіи отечественнаго театра.

Первое мѣсто принадлежитъ театру при Московскомъ Воспитательномъ домѣ. Послѣ того какъ по приказанію Ив. Ив. Бецкаго стали учить дѣтей музыкѣ и сценическимъ искусствамъ, естественно потребовалась и арена для ихъ дѣятельности и вотъ, по указанію того же И. И. Бецкаго въ 1772 г. приступили къ устройству театра въ самомъ зданіи Воспитательнаго дома, «въ квадратѣ въ первомъ этажѣ надъ столовыми дѣтей» [2]). Для этого было выработано два проекта и оба были своевременно отправлены къ Бецкому на конфирмацію. Который изъ нихъ былъ утвержденъ, такъ изъ дѣлъ и неизвѣстно. Познакомимся съ обоими. По первому изъ нихъ, составленному архитекторомъ Ананьинымъ, театръ предполагался въ 2-мъ этажѣ, составитель его брался «по примѣрному исчисленію за 493 рубля совсѣмъ построить» его, «росписать декораціи» и собственноручно разукрасить. По второму проекту, «составленному машинмейстеромъ» и живописцемъ театральныхъ декорацій Эльфердингомъ (Гильфердингомъ,—съ этимъ именемъ мы встрѣчались при разсмотрѣніи театральныхъ зданій Петербурга) театръ предполагался въ 4-мъ этажѣ; составитель проекта ставилъ условіемъ, чтобы онъ «принятъ былъ въ домъ на годъ, а далѣе пробыть, какъ домъ заблагоразсудитъ, съ опредѣленіемъ годового жалованья, при готовой квартирѣ и дровахъ, 800 р.» Но за это онъ долженъ былъ написать и декораціи и, вообще, монтировать весь театръ.

Главный надзиратель Моск. Восп. Дома былъ сторонникомъ этого послѣдняго проекта по тѣмъ соображеніямъ, что, во-первыхъ, «и видъ театра

---

[1]) Забѣлинъ. Ibidem.

[2]) Арх. Соб. Его Вел. Канц. по уч. И. М. Дѣло Канц. Оп. Сов. по разн. предм. № 54—1.

лутче быть можетъ», во-вторыхъ, «для избѣжанія духоты и копоти, ибо въ семъ этажѣ высота залы» больше, чѣмъ въ залѣ 2-го этажа, и, наконецъ, потому что «отъ него не одно установленіе театра зависѣть будетъ». Относительно театральнаго занавѣса надзиратель предполагалъ, что на немъ должно «написать Императорскій Гербъ, Аллегорію или какой девизъ».

Театръ—который изъ двухъ мы не знаемъ—былъ устроенъ и функціонировалъ до 1779 г., когда большая часть питомцевъ—актеровъ была вывезена въ Петербургъ. Однако уже въ 1778 г. Восп. домъ помышлялъ о публичномъ театрѣ и публичныхъ выступленіяхъ воспитанниковъ и даже одинъ изъ опекуновъ П. Г. Демидовъ выразилъ желаніе построить его при Домѣ «своимъ иждивеніемъ». Публичный театръ выстроенъ, однако не былъ. Вслѣдъ за этимъ, въ концѣ 1780 г. нѣкая италіанка Орекія обратилась въ Моск. Опек. Совѣтъ съ предложеніемъ «собственными своими деньгами изъ новаго лѣса на назначенномъ ей отъ дому мѣстѣ построить театръ въ сходственность поданнаго уже плана (?), а чтобъ оной театръ дольше простоялъ надежнѣе былъ такъ же и для украшенія его всѣ стѣны подмазаны будутъ штукамъ и выбѣлены [1]). Однако, и этотъ театръ выстроенъ не былъ.

Въ 1783 г. баронъ Ванжура предлагалъ въ театръ обратить временно «находящееся внѣ ограды дома деревянное и довольно большое строеніе», а въ то же время приступить къ сооруженію новаго каменнаго зданія. Въ отвѣтъ на это въ декабрѣ мѣсяцѣ того же года въ Моск. Опек. Совѣтѣ въ присутствіи архитектора К. И. Бланка обсуждался вопросъ о его построеніи. Было въ общемъ двѣ версіи: первая—использовать деревянный придворный театръ (Головинскій), подаренный Восп. Дому Императрицей, вторая—построить новый каменный театръ. Около корпуса Восп. Дома было два пригодныхъ мѣста, но ни одно изъ нихъ не допускало, въ виду непрочности грунта, зданія безъ каменнаго фундамента; впрочемъ можно было перенести деревянный Головинскій театръ и поставить его безъ каменнаго фундамента лишь значительно уменьшивъ его размѣры. Въ виду

[1]) А. С. Е. В. К. по уч. И. М. Канц. Опек. Сов. по разн. предл. 572—5 и 608—6

всего этого, а также того обстоятельства, что, по мнѣнію Совѣта, московская публика, помня недавній пожаръ Воронцовскаго опернаго дома, неохотно посѣщала бы деревянное зданіе, Совѣтъ значительно склонялся въ пользу сооруженія новаго каменнаго театра тѣмъ болѣе, что Бланкъ брался выстроить его въ $1^1/_2$ года. А тѣмъ временемъ «Совѣтъ положилъ учредить въ состоящемъ при Домѣ корпусѣ, называемомъ карделожѣ (очевидно прежній домашній театръ былъ къ этому времени упраздненъ) временной театръ [1]).

Театръ въ Корделожѣ просуществовалъ недолго и 20 ноября 1784 г. былъ отданъ Медоксу, который имъ почти не пользовался. Въ то же время Бецкій продолжалъ имѣть намѣреніе построить большой каменный театръ, но такъ этого и не осуществилъ.

Что же касается частныхъ домашнихъ театровъ, которые къ концу XVIII ст. обильно расплодились по городу и нашли себѣ пріютъ и заботу у знатнѣйшихъ лицъ города, то перечень ихъ былъ произведенъ въ 1797 г. 23 апрѣля въ отвѣтъ на соотвѣтствующее требованіе военнаго губернатора Архарова. Оказывается, что въ концѣ XVIII ст. въ Москвѣ было 15 частныхъ театровъ; число ихъ въ царствованіе Императора Павла Петровича уменьшилось до 8. Перечислимъ ихъ; частные театры находились:

1. Въ Арбатской части. Въ домѣ артиллеріи капитана Ивана Яковлевича Блудова, бездѣйствовавшій съ 1792 г.

2. Въ Городской части. Въ домѣ графа Николая Петровича Шереметева; въ 1797 г. его уже не существовало; строилъ его Гваренги.

3. Въ Мѣщанской части. Въ домѣ тайнаго совѣтника и кавалера князя Петра Михайловича Волконскаго.

4. Въ Мясницкой части. Въ домѣ полковника князя Николая Ивановича Одоевскаго ставятся ширмы и вынимаются для забавы.

5. Въ Пречистенской части. Въ домѣ бригадира Андрея Ивановича Давыдова былъ театръ, просуществовавшій только одинъ годъ и закрытый около 1792 г.

---

[1]) А. С. Е. В. К. по уч. И. М. Канц. Сов. по разн. предм. 828—8.

6. Въ домѣ генералъ-маіора и кавалера Гаврилы Ильича Бибикова былъ театръ въ 1791 г.

7. Въ домѣ покойнаго тайнаго совѣтника и кавалера князя Алексѣя Ивановича Гагарина былъ театръ, уничтоженный въ 1796 г.

8. Въ Рогожской части. Въ домѣ дѣйствительнаго камеръ-ґера Николая Никитича Демидова былъ театръ до 1796 г.

9. Въ Серпуховской части. Въ домѣ князя Николая Григорьевича Шаховского только что построенъ театръ.

10. Въ домѣ майора Ивана Кузьмича Замятина.

11. Въ Тверской части. При домѣ генералъ-лейтенанта и кавалера Степана Степановича Апраксина.

12. При домѣ бригадира Алексѣя Семеновича Степанова.

13. При домѣ майора Дмитрія Емельяновича Столыпина.

14. При домѣ вдовы майора Прасковьи Колычевой.

15. Въ Яузской части. Въ домѣ дѣйствительнаго камеръ-гера князя Ивана Дмитріевича Трубецкого, не дѣйствовавшій уже 2 года [1]).

Былъ, очевидно, также театръ въ домѣ графа Безбородко, построенный Гваренги; по крайней мѣрѣ онъ былъ спроектированъ.

Благодаря изысканіямъ И. Забѣлина, мы узнаемъ еще о цѣлой массѣ непродолжительное время существовавшихъ помѣщеній, приспособленныхъ для театральныхъ представленій [2]). Обратимся къ нимъ и приведемъ ихъ по возможности въ хронологическомъ порядкѣ.

«Въ 1749 г. декабря 11 Санктъ Петербургскаго пѣхотнаго полку сержанта Петра Канищева служитель Кондратій Байкуловъ подалъ въ Главную Полицеймейстерскую Канцелярію на Высочайшее имя челобитье, въ которомъ по пунктамъ прописывалъ: «Сего декабря 11 дня нанялъ я для игранія во время будущихъ святокъ камедіи за Пречистенскими вороты, въ приходѣ Живоначальныя Троицы, что въ Зубовѣ, въ домѣ князя Николая

---

[1]) Горбуновъ. Полн. собр. соч. т. II стр. 352.

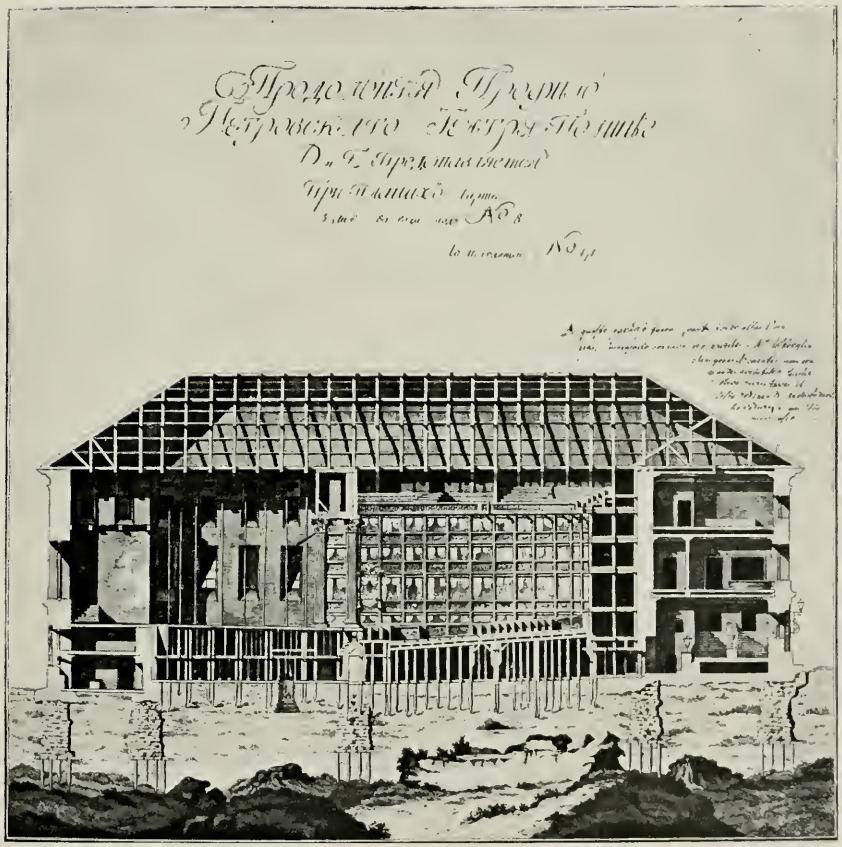
[2]) Изъ хроники обществ. жизни въ Москвѣ въ XVIII ст. Сб. Л. Р. Слов. 1891, стр. 557 и слѣд.

Александровича Засѣкина четыре палаты, по контракту, съ котораго при семъ сообщаю точную копію, а какіе будутъ игры, о томъ при семъ предлагаю реестръ». Въ контрактѣ, заключенномъ того жъ числа, князь Засѣкинъ писалъ слѣдующее: «Отдалъ я князь Николай Александровичъ Засѣкинъ въ наймы четыре палаты для игранія камедіи (которой мой дворъ состоитъ въ третьей командѣ, въ приходѣ Троицы въ Зубовѣ)... Сержанта Петра Гаврилова сына Канищева служителю его Кондратію Байкулову съ сего Декабря да Генваря по 6 число. А во время игры мнѣ князь Николаю ему Кондратью помѣшательства ни въ чемъ не чинить и какова чину люди станутъ приходить, и мнѣ не спорить. А денегъ я взялъ съ него Кондратья четыре рубли; а по прошествіи Генваря 6 числа взять толикое жъ число. А ежель въ чемъ я князь Николай противъ сего контракта не устою, то взять ему Кондратью съ меня Николая все, что ему Кондратію та камедія станетъ, въ томъ я и подписуюсь. А мнѣ ходить въ камедію смотрѣть, въ чемъ и подписуюся: князь Николай Засѣкинъ». [1]). Домъ кн. Засѣкина находился на мѣстѣ теперешней Зубовской аптеки, въ самомъ концѣ Пречистенской улицы, и граничилъ съ правой стороны отъ входа во дворѣ проѣзжею улицею у Землянаго города. Въ глубину зтотъ дворъ занималъ 5 саженъ [2]).

«13 декабря 1749 года, въ Гл. Полицеймейстерскую Канцелярію было подано такое же челобитье отъ цѣлой труппы актеровъ въ числѣ 20 человѣкъ, изъ которыхъ главными челобитчиками являлись Государственной Бергъ-Коллегіи Канцеляристъ Василій Хилковской и Дворцовой Щетной Конторы Канцеляристъ Иванъ Глушковъ: «Наняли мы именованные, писали они въ челобитной, для игранія Россійской Камеди съ товарищи двадцатью человѣки сего 749 году Декабря съ 25 будущаго 750 году Генваря по 8 число, во второй Командѣ, въ Бѣломъ городѣ, на Дмитровкѣ, двѣ палаты Дѣйствительнаго Каморгера князь Андрея княжъ Федорова сыну Вяземскаго, у служителя Никифора Евдокимова, за наемъ за двѣнадцать руб-

[1]) Изъ хрон. общ. жизни. И. Забѣлинъ стр. 558.

[2]) Переписныя книги Москвы. 1738—1742 г. I, 439.


Продольный Профиль
Петровского Театра Полиц
Д. и Г. Бернардацциевъ
при Полицейскомъ
№ 8
№ 41

левъ, которые палаты оной служитель отдалъ съ приказу оного господина своего» [1]).

«13 Декабря 1755 года Собственной Е. И. В. Вотчинной Конторы Стряпчій Казанской семинаріи студентъ обучающійся и происшедшій изъ Славяно-греко-латинскихъ наукъ Иванъ Варфоломѣевъ сынъ Нординскій подалъ въ Моск. Полицм. Канц. объявленіе. «Сего 1755 года декабря отъ 25-го числа и въ наступающемъ 1756 году имѣю я намѣреніе въ Москвѣ вѣдомства Полицымейстерской 1-й команды у Ильинскихъ воротъ въ домѣ Новгородского драгунского полку подполковника Александра Прокофьева сына Соковнина, въ наемныхъ каменныхъ палатахъ, по контракту тому дому со служителями Никитою Савельевымъ да дворникомъ крестьяниномъ Петромъ Лебедевымъ, по наукамъ моимъ съ компаніею разныхъ чиновъ людьми производить гисторическіе всякіе приличествующіе дѣйствительные публичные для желающихъ благоохотныхъ лицъ смотрителей каммеди, при которыхъ подлежитъ быть по вечерамъ съ улицы въ наличности при нарочно учрежденномъ тріумфальномъ изъ зелей щиту съ фонарями и плошками, люминаціямъ». Въ контрактѣ прописывалось, что «отдали ему въ домѣ означеннаго господина, состоявшемъ въ Китаѣ городѣ близъ Ильинскихъ воротъ, въ имѣющихся каменныхъ палатахъ 5 покоевъ съ печами, кои ему потребны будутъ для жительства и произведенія каммеди, да одинъ сухой погребъ по договору отъ выписаннаго числа впредь на 3 мѣсяца, цѣною за 10 руб.; а въ какомъ состояніи оные покои имъ по описи приняты будутъ, въ такомъ и паки по прошествіе срока отдать въ цѣлости; и изъ вышеписаннаго числа наемныхъ денегъ въ задатокъ взято нами напередъ денегъ 3 руб., а достальные отдать по прошествіи срока; а что потребно ему будетъ въ тѣхъ покояхъ въ недостаткѣ или за ветхостію для его надобности въ починкѣ и пристройкѣ, оное ему Нординскому исправлять и печи топить своимъ коштомъ, а намъ до того дѣла нѣтъ и въ томъ ему не воспрещать» [2]).

---

[1]) Изъ хроники общ. жизни. Забѣлинъ 560.

[2]) Изъ хрон. о. ж. Забѣлинъ. 561.

«Въ 1756 г. въ Нѣмецкой Слободѣ, въ домѣ генеральши Лицкиной, бывшій придворный волтарнистъ Гольдритъ давалъ концерты, за входъ платили 1 рубль» [1]).

«20 Ноября 1757 года подалъ челобитную дому Подпоручика Петра Ивановича Матюшкина служитель Алексѣй Пичулинъ: «Желаю я именованны для увеселенія народа сего Ноября съ 23 будущаго 1758 году февраля по 20 число содержать россійскую комедію, для которой нанялъ домъ лейбъ гвардіи Преображенского полку капитана поручика Дмитрія Михайловича Матюшкина, имѣющейся во 2-ой командѣ, на Здвиженкѣ, цѣною за пятнадцать рублевъ» [2]).

«23 ноября 1757 года билъ челомъ Государственной Юстицъ Коллегіи Копеистъ Михайла Алексѣевъ Кочергинъ: «Сего 1757 году ноября 20 дня, нанялъ я именованны состоящій за Пречистенскими вороты, въ третьей командѣ, въ приходѣ церкви Покрова Пресвятыя Богородицы, что на Грези, лейбъ гвардіи Преображенскаго полку капитана поручика Андрея Егорова сына Фаминцына, у служителя ево Прохора Юдина, вышеписаннаго господина ево домъ, для публичной игры въ ономъ домѣ Камеди, въ верхнихъ апартаментахъ (три покоя) впредь на полтора мѣсяца, цѣною за пять рублевъ, въ чемъ съ оного служителя Юдина контрактъ взялъ, съ котораго при семъ прошеніи пріобщаю копію» [3]).

«9 декабря 1757 году въ Пол. Канц. подалъ прошеніе Правит. Сената Конторы копеистъ Петръ Прокофьевъ Баскаковъ: «Желаю я именованный для увеселенія народу содержать Россійскую Комедію сего 1757 Декабря съ 26 предбудущаго 1758 году Марта по 1-ое число, подъ которую нанялъ я въ первой командѣ домъ поручика Ивана Михайлова сына Иванчина-Писарева, который обстоитъ близъ Ивановскаго Дѣвичья монастыря, цѣною за десять рублевъ» [4]).

---

[1]) Моск. старина. Рус. Арх. 1878. I, стр. 477.
[2]) Изъ хрон. общ. жизни. Забѣлинъ 563.
[3]) Изъ хрон. общ. жизни. Забѣлинъ 562.
[4]) Изъ хрон. общ. жизни. Забѣлинъ 563.

«Въ 1757 году апрѣля 3, между Мясницкими и Покровскими воротами въ Новопостроенномъ комедіальномъ домѣ, что у лѣсного ряда, эквилибристъ Шруардъ показывалъ искусство балансированія»; тамъ же въ 1758 году представленія давалъ шпрингеръ и позитурный мастеръ Бержъ. Кромѣ того зрѣлища были: въ 1761 г. въ домѣ Грузинскаго царевича, что у Охотнаго ряда; въ Нѣмецкой Слободѣ въ Чаплоковомъ домѣ; на Дмитровкѣ въ домѣ Алексѣя Петровича Трубникова; въ 1762 г.—близъ Никитскаго монастыря, въ домѣ купца Павла Телепнева; въ 1763 г.—въ домѣ княгини Наталіи Александровны Голицыной, на Срѣтенкѣ, въ приходѣ Введенія; въ 1764 г.—при Покровскомъ дворцѣ; противъ двора князя Никиты Юрьевича Трубецкого, на Тверской; въ приходѣ Преображенія въ домѣ кн. Андрея Михайловича Голицына; въ 1765 г. въ Нѣмецкой Слободѣ подлѣ Католицкой церкви, въ домѣ Ознобишина; въ 1766 г. въ домѣ протодіакона Петра Андреева, въ Кремлѣ, близъ Тайницкихъ воротъ; въ Нѣмецкой Слободѣ, въ домѣ графа Скавронскаго» [1]).

«Въ Декабрѣ 1767 г. въ Полиц. Канц. явился съ челобитіемъ Учрежденной при Сенатѣ передѣла мѣдной монеты Главной Экспедиціи копеистъ Петръ Михайловъ Тимофеевъ и просилъ: «Желаю я именованный во 3 части, въ приходѣ Филиппа Апостола, что на Сивцевомъ Вражкѣ, производить изъ гисторіевъ всякихъ разныхъ интермедіевъ представленную людьми комедію, для которой нанялъ я домъ вдовы Капитанши Степаниды Ивановой дочери Нетесовой цѣною за 4 рубли» [2]).

«Къ рождественскимъ Святкамъ 1768 г. явились челобичниками Мастерской и Оружейной конторы пояльщикъ Григорій Степановъ да московской типографіи чернильныхъ дѣлъ мастеръ Иванъ Ивановъ сынъ Голубевъ. «Желаемъ мы именованные на однѣ нынѣшнія Святки содержать представленную съ печатныхъ комедіевъ и всякихъ разныхъ интермедіевъ людьми комедію, для которой наняли мы въ 5 части въ приходѣ

---

[1]) Моск. стар. Рус. Арх. 1878 I, 477.

[2]) Изъ хрон. общ. жизни. Забѣлинъ 563.

церкви Живоначальныя Троицы, что въ Троицкой, домъ Статскаго Совѣтника Бориса Иванова сына Ярцева, цѣною за пять рублевъ» [1]).

Приведя, такимъ образомъ, въ систему всѣ разбросанныя по разнымъ историческимъ изслѣдованіямъ свѣдѣніямъ о театральныхъ зданіяхъ Москвы въ XVII и XVIII ст. ст. и дополнивъ ихъ рядомъ новыхъ до сихъ поръ неопубликованныхъ свѣдѣній, мы считаемъ поставленную нами задачу разрѣшенной.

Въ заключеніе же постараемся свести къ нѣсколькимъ словамъ все, сказанное выше.

Впервые театральныя представленія въ Москвѣ нашли себѣ пріютъ въ Нѣмецкой слободѣ въ Посольскомъ домѣ въ 1664 г. и въ палатахъ немногихъ бояръ, среди которыхъ называютъ имена Матвѣева и Милославскихъ.

4 іюня 1672 г. приступили къ постройкѣ камидѣйной хоромины въ селѣ Преображенскомъ на государевомъ дворѣ; ею же, вѣроятно, пользовалась и царевна Наталія Алексѣевна до переѣзда въ Петербургъ въ 1708 г.

25 января 1673 г. приступили къ постройкѣ новой камидѣйной хоромины въ Кремлѣ надъ аптекою, что на дворцѣ въ палатахъ; она просуществовала до 15 декабря 1676 г.

Слѣдующая комедійная хоромина была построена по приказанію боярина Головина отъ 11 іюня 1702 г. на Красной площади; существовала она до 1735 г. и, вѣроятно, позже.

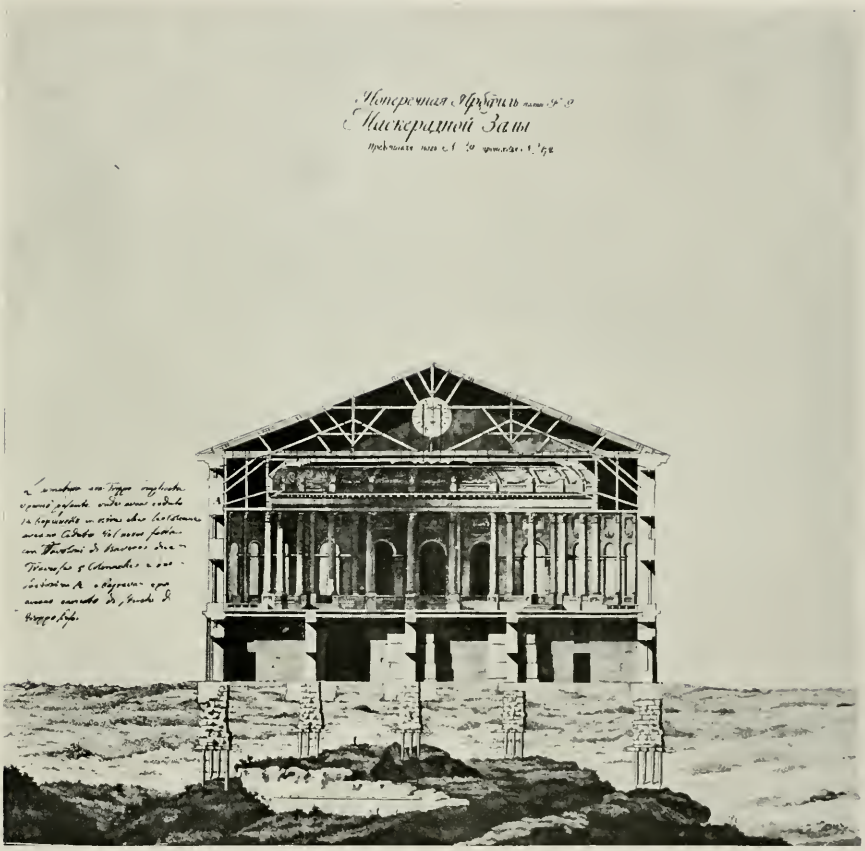
Въ 1702 же году временно театральныя представленія давались и въ Лефортовскихъ палатахъ.

Затѣмъ представленія давались въ Духовной Академіи, въ госпиталѣ при докторѣ Бидлоо, въ селѣ Измайловѣ у царицы Прасковьи и въ Сухаревой башнѣ въ Навигацкой школѣ.

Въ 1742 году былъ выстроенъ около Головинскаго дворца деревянный Головинскій театръ, подаренный въ 1783 г. Моск. Восп. дому.

Во внутреннихъ покояхъ Головинскаго дворца указомъ отъ 5 декабря

[1]) Изъ хрон. общ. жизни. Забѣлинъ 564.


Поперечная Ордбиль
Маскерадной Залы

1762 г. былъ устроенъ также малый комнатный театръ, судьба котораго неизвѣстна.

Въ 1742 же году у Красныхъ воротъ былъ выстроенъ деревянный нѣмецкій театръ, сгорѣвшій 26 декабря 1753 г.

Домашній театръ имѣлся въ зданіи Моск. университета, очевидно, съ 1757 по 1761 г. и съ 1777 впредь.

Деревянный театръ Локателли приблизительно на мѣстѣ нынѣшняго вокзала Николаевской ж. д. у Краснаго пруда былъ построенъ въ 1758 г. Открытъ онъ былъ 29 января 1759 г. и существовалъ до 1769 г. и, вѣроятно, и впредь.

Съ 1769 г. театръ помѣщался на Знаменкѣ въ домѣ графа Воронцова; онъ сгорѣлъ 26 февраля 1780 г.

Петровскій театръ Медокса былъ открытъ 30 декабря 1780 г. и сгорѣлъ 22 октября 1805 г.

Въ 1765 г. на Дѣвичьемъ полѣ былъ построенъ открытый народный театръ, функціонировавшій до моровой язвы въ 1771 г.

Въ 1772 г. былъ устроенъ театръ въ зданіи Восп. Дома, функціонировавшій до 1779 г.; затѣмъ въ 1783 г. былъ устроенъ театръ въ корделожѣ, просуществовавшій лишь годъ съ небольшимъ.

Затѣмъ, было не мало домашнихъ театровъ въ домахъ московской аристократіи и временныхъ небольшихъ театровъ, устраиваемыхъ мелкими предпринимателями въ обывательскихъ домахъ Москвы, но значеніе ихъ было совершенно эпизодическое.

ПРИБАВЛЕНІЕ КЪ СТАТЬѢ „ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗДАНІЯ ВЪ МОСКВѢ ВЪ XVII И XVIII СТОЛѢТІЯХЪ".

Перепечатка текста изданія 1797 г. о Петровскомъ театрѣ.

ПЛАНЫ И ФАСАДЫ ТЕАТРА И МАСКЕРАДНОЙ ЗАЛЫ ВЪ МОСКВѢ, ПОСТРОЕННЫХЪ СОДЕРЖАТЕЛЕМЪ ПУБЛИЧНЫХЪ УВЕСЕЛЕНІЙ АГЛИЧАНИНОМЪ МИХАИЛОМЪ МАДДОКСОМЪ.

Въ Университетской Типографіи, у Хр. Ридигера и Хр. Клаудія.
1797.

ВСЕПРЕСВѢТЛѢЙШЕМУ
ДЕРЖАВНѢЙШЕМУ
ВЕЛИКОМУ ГОСУДАРЮ
ИМПЕРАТОРУ
ПАВЛУ ПЕТРОВИЧУ,

Самодержцу Всероссійскому и прочая, и прочая, и прочая.

Всемилостивѣйшій Государь!

Слава, провозгласившая повсюду милости Вашего Императорскаго Величества ко всѣмъ имѣющимъ щастіе обитать въ Великой Имперіи Россійской, осмѣлила меня при достодолжномъ благоговѣніи посвятить Вашему Императорскому Величеству сіи планы Театра и Маскерадной залы, которые выстроены мною для публичныхъ въ Москвѣ увеселеній. Удостойте, Всемилостивѣйшій Государь! сіе всеподданнѣйшее приношеніе Монаршаго благоволенія Вашего, и ощастливьте Всевысочайшимъ покровительствомъ повергающагося къ стопамъ Вашего Императорскаго Величества.

ВСЕМИЛОСТИВѢЙШІЙ ГОСУДАРЬ!
ВАШЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
всеподданѣйшій
Михаилъ Маддоксъ.

Спеціальной планъ мѣстоположенія Московскаго ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА, состоящаго въ бѣломъ городѣ, по 6 Части 2 квартала подъ № 92, въ приходѣ Преображенія Господня, что въ Копьяхъ, Содержателя, Агличанинв Михаилы Егорова сына Маддокса, учиненной въ сходствіе полученнаго изъ Московской Управы Благочинія приказа, по требованію Московскаго Опекунскаго Совѣта Воспитательнаго дома представляется на разсмотрѣніе. Марта 5 дня 1789 года, подъ № 1.

Изъясненіе I плана [1]).

1. Площадка, на коей становятся въ пріѣздъ кареты, отдѣляющаяся постановленными изъ дикаго камня надолбами.

2. Объѣздъ кругомъ Театральнаго корпуса.

3. Дворъ пріѣздомъ отъ переулка къ деревянному дому.

4. Главной Театральной корпусъ съ новопристроенною Маскерадною залою, въ три этажа съ мезониномъ, покрытой тесомъ.

5. При ономъ флигель въ три жилья, покрытой тесомъ же.

6. Деревянной жилой корпусъ съ антресолями, занимающійся употребленіемъ пребыванія его Г. Маддокса.

7. Не жилой корпусъ при ономъ, состоящій въ конюшнѣ и сараѣ.

8. Колодезь.

9. Заборъ, укрѣпляющій землю, которая выше проѣзда, что около Театра.

10. Выходъ съ лѣстницею о 12 ступенькахъ, съ нижняго проѣзда на верхній дворъ.

11. Передъ Театромъ съ пріѣзду изъ дикаго камня площадка.

---

[1]) Планъ этотъ въ статьѣ воспроизведенъ.

Къ оному прикосновенныя.

12. Домъ съ каменнымъ и деревяннымъ строеніемъ покойнаго Князя Ильи Борисовича Турхистанова.

13. Вышеописанная церковь и при ней погостъ.

14. Строеніе церковнослужителей оной церкви.

15. Часть дому Князя Голицына.

16. Часть дому съ флигелемъ Князя Щербатова.

17. Дворъ Княженъ Щербатовыхъ съ деревяннымъ строеніемъ.

18. Часть дому Господина Генералъ-Маіора и кавалера Степана Степановича Апраксина.

19. Часть церкви Воскресенія Христова съ строеніями.

20. Часть дому съ каменными строеніями Князя Сибирскаго.

21. Питейный домъ.

22. Дворы разныхъ обывателей.

Реэстръ.

Какія при семъ планѣ онаго Театральнаго дома представляются главнаго корпуса и прочимъ слѣдующія чертежи, съ изъясненіемъ подъ литерами на тѣхъ планахъ.

Подъ всемъ онымъ построеніемъ мѣстоположеніе означается подъ литерами: *A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.* и *L.* мѣрою земли онаго длиннику по правую сторону отъ Петровской улицы, по переулку отъ *A* до *B* 35 саженъ 2 аршина, отъ перелома сего же длинника, отъ *B* до *C* 14 саженъ, по лѣвую сторону по улицѣ Петровской отъ перелома по круглой линіи до флигеля отъ *K* до *I* 27 саженъ, поперечнику флигеля отъ *I* до *H* 4 сажени, поперечника въ переднемъ концѣ по оной же улицѣ Петровской отъ показанной округлой линіи до перелома къ углу Театра отъ *K* до *L* 21 сажень $^3/_4$ аршина, по Театру до длинника правой стороны сего-же поперечника отъ *L* до *a* 19 саженъ 1 аршинъ, въ заднемъ концѣ поперечника отъ лѣваго длинника по длинѣ каменнаго флигеля до

выступа отъ *H* до *G* 23 сажени 1 аршинъ, въ уступѣ въ число лѣваго длинника отъ *G* до *F* 1 аршинъ, отъ онаго выступа до другаго выступа сего же поперечника отъ *F* до *E* 22 сажени 1 аршинъ, въ уступѣ въ число лѣвагожъ поперечника отъ *E* до *D* 7 саженъ 2 аршина, отъ сегожъ выступа онаго задняго поперечника до длинника правой стороны отъ *D* до *C* 19 саженъ. Подъ литерою же *M* земля хотя и состоитъ подъ № 9. въ загородкѣ заборомъ для укрѣпленія осыпи, но отрѣзана въ разширенэї сего переулка, которой удобно бы сравнять.

№ 2. Планъ нижняго этажа съ расположеніемъ всего основанія. 3. Планъ мезаниннаго этажа, имѣющагося надъ онымъ нижнимъ съ расположеніемъ партеръ и галлерейныхъ ложъ, и на немъ съ наклѣйкою, показующею чистой полъ декорацїй. 4. Планъ бель этажъ, въ коемъ считается 1. этажъ ложъ.

5. Планъ третьяго этажа съ ложами.

6. Планъ четвертаго или мезаниннаго, имѣющагося надъ симъ третьимъ этажемъ, въ коемъ находятся полтинныя и четвертныя галлереи, и при сихъ планахъ 7. Фасадъ по улицѣ Петровской по линѣе *A* и *B*, а отъ *C. A.* съ новопостроенною Маскерадною залою 8. продольная профиль Театра по линѣе *D* и *F*, показующая въ вышинѣ расположеніе онаго. 9. Поперечная профиль новопостроенной Маскерадной залы, показующая въ вышинѣ расположеніе оной не менѣе *F* и *G* 10 флигельнаго корпуса, означеннаго на семъ планѣ подъ № 5. Фасадъ отъ улицы Петровки и оному флигель 1, 2. 3 этажей съ расположеніемъ подписаній подъ номерами, какїя при немъ представляются съ разположеніемъ строеній планы съ фасадами и профилями.

Планъ нижняго этажа ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА съ новопристроенною Маскерадною залою, учиненной въ слѣдствіе полученнаго приказа Управы Благочинїя по требованїю Воспитательнаго Дома Московскаго Опекунскаго Совѣта, представляется при прочихъ планахъ на разсмотрѣніе Марта 5 дня 1789 года подъ № 2.

Изъясненіе II плана.

A. Передній пріѣздъ съ площадкою отъ улицы Петровской изъ дикаго камня.

B. Парадныя сѣни съ переборкою.

C. Каменная лѣстница съ площадкою, входная въ Театръ.

D. Подъ лѣстницею, которая идетъ въ Маскерадную залу, погреба.

E. Каменная лѣстница входомъ съ переулка, идущая до самаго верхняго этажа въ полтинную и четвертную галлереи, такожъ 1 и 3 этажей то есть въ 56 ложъ.

F. На другой сторонѣ такаяжъ каменная лѣстница, входомъ изъ темныхъ сѣней въ 1, 2 и 3 этажъ въ 34 ложи.

G. Большія сѣни при входѣ на оную лѣстницу каменную.

H. Двѣ комнаты съ окошками для людей.

I. Галлереи о трехъ столбахъ для людей.

K. Двое сѣней для людей же съ шестью рядами стоекъ, поставленныхъ подъ балки Маскерадной залы для твердости пола.

L. Кухня со сводомъ.

M. Мѣсто для лѣстницы, подъ оной кухня въ мезанинъ.

N. Коридоръ со сводомъ.

O. Сѣни со сводомъ и въ нихъ.

P. Каменная лѣстница до бель этажа въ Театръ и въ мезанинъ надъ симъ этажемъ въ гардеробъ и въ большую Маскерадную залу.

Q. Двѣ комнаты, въ коихъ помѣщается Контора Театральная.

R. Основаніе укрѣпленія подъ Театральнымъ поломъ, на коихъ утверждены машины и декораціи.

S. Лѣстницы деревянныя на тотъ полъ, на которомъ стоятъ декораціи.

T. Основаніе укрѣпленія подъ подъемнымъ поломъ, на которомъ стоятъ:

U. Основаніе укрѣпленія на каменномъ фундаментѣ подъ 28 ложами.

V. Коридоръ позади сего укрѣпленія.

X. Двѣ деревянныя лѣстницы къ отдѣленнымъ особо двумъ ложамъ во всѣ четыре этажа.

Y. Двѣ лѣстницы въ галлерею, что при партеррѣ.

Z. Мѣсто и чуланъ, гдѣ была лѣстница въ партерры.

В новой пристройкѣ.

A. Трое теплые сѣни.

B. Три комнаты для музыкантовъ.

C. Комната для портнаго.

D. Три комнаты для столяровъ.

E. Семь теплыхъ сѣней, кои занимаются клажею разныхъ матеріаловъ

F. Шестнадцать кирпичныхъ печей, здѣланныя вновь для нагрѣванія чрезъ отдушинки Маскерадной залы, въ коихъ топка производится в семъ этажѣ.

G. Печи кирпичныяжъ и очагъ для сего этажа къ нагрѣванію теплыхъ комнатъ.

H. Входныя снаружи двери.

I. Двери же, въ коихъ ходу нѣтъ, задѣланы кирпичемъ и заколочены.

Планъ мезанина надъ нижнимъ этажемъ ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА съ новостроенною Маскерадною залою представляется подъ № 3.

Изъясненіе III плана.

A. Съ пріѣзду подъ балкономъ семнадцать кроксштейновъ изъ бѣлаго камня.

Б. Верьхъ парадныхъ сѣней съ переборкою, но надъ ними мезаннинаго полу и потолока не имѣется.

B. Тажъ лѣстница каменная входная въ Театръ.

Г. Первая лѣстница на два входа въ Маскерадную залу, и надъ нею площадка съ переборкою, отдѣляющею сѣни.

Д. Другой ромбъ съ тремя площадками каменной лѣстницы, что отъ

переулка въ полтинную и четвертную галлереи, такожь въ первой и 3 этажъ, а в сей этажъ выходу изъ оной нѣтъ.

Е. На лѣвой сторонѣ Театра такой же лѣстницы другой ромбъ съ тремя площадками, изъ оной ходъ въ слѣдующїя мезанинныя комнаты.

Ж. Комната съ сѣнями для дворецкаго.

З. Надъ галлереею, что для людей, со столбами темная галлерея для поклажи Театральныхъ матерїаловъ.

И. Верьхъ комнаты, въ коей мезаниннаго полу и потолока нѣтъ.

І. Надъ сѣнями теплыяжъ сѣни, съ поставленными на стойкахъ козлами подъ половыя балки Театральной залы.

К. Надъ кухнею и надъ коридоромъ караульная, въ коей имѣются мезанинныя окошки.

Л. Изъ оной въ низъ мѣсто для лѣстницы.

М. Сводъ сѣней и на нихъ каменной лѣстницы, другой ромбъ съ тремя площадками.

Н. Лѣсенка въ двери о девяти ступенькахъ съ площадки въ гардеробъ.

О. Двѣ комнаты надъ Конторою, занимающїяся Театральнымъ гардеробомъ, коихъ полъ отдѣленъ въ половину оконъ нижняго этажа.

П. Второе укрѣпленїе подъ самымъ поломъ, на коемъ утверждены декорацiи.

Р. Деревянныя лѣстницы на самой тотъ чистой полъ, на которомъ стоятъ декорацїи.

С. Чистой подъемной полъ Театральной залы для зрѣнїя, на коемъ стоятъ:

Т. Партерныхъ лавокъ 20.

У. Двенатцать тамбуровъ надъ сею залою, потолокъ въ четвертомъ этажѣ по тесу натянутъ холстомъ.

Въ семъ этажѣ.

Ф. Дватцать три ложи, состоящїя въ галлереѣ.

Х. И сверьхъ того въ сїю залу три входа межъ ложъ и галлерей.

Ц. Оная галлерея позади ложъ, коей полъ отдѣланъ въ половину оконъ нижняго этажа.

Ч. По наклѣйкѣ оказуются въ семъ же этажѣ двѣ деревянныя лѣстницы изъ нижней галлереи при особыхъ двухъ ложахъ сего же этажа, и выше отъ оныхъ слѣдующія въ прочія этажи.

Ш. Двѣ лѣстницы изъ той же нижней галлереи на оную.

Щ. Чуланъ, гдѣ была лѣстница на онуюжъ галлерею, и подъ нею буфетъ къ Театру.

Ъ. Лѣстница оной же галлереи въ первой этажъ ложъ.

Въ новой пристройкѣ.

Ы. Надъ комнатами, кои съ мезанинными окнами и надъ темными сѣнями потолокомъ и поломъ еще не раздѣлено; а по тому нижнія комнаты имѣются въ два свѣта.

Ь. Печи къ нагрѣванію залы.

Ѣ. Печи кирпичныя и двѣ изращатыя въ семъ этажѣ, для нагрѣванія галлереи и теплыхъ комнатъ.

Э. Входныя съ лѣстницъ двери.

Ю. Вновь пристроенная лѣстница.

Планъ Бель-этажа ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА съ новопристроенною Маскерадною залою представляется при прочихъ подъ № 4.

Изъясненіе IV плана.

А. Каменная лѣстница съ площадкою съ Маскераднымъ заломъ.

В. Съ сей площадки лѣстница въ двери о шести ступенькахъ внизъ на галлерею 1 этажа ложъ.

С. Каменная лѣстница съ правой стороны отъ переулка третьимъ ромбомъ съ тремя площадками въ оной этажъ и вышеслѣдующее.

D. Съ лѣвой стороны такаяжъ лѣстница изъ сѣней во оной этажъ и прочїя выше сего этажи.

E. Въ ономъ 1 этажѣ дватцать шесть ложъ.

F. При оныхъ ложахъ галлерея на оной.

G. При двухъ ложахъ двѣ переднїя.

H. Съ сей же галлереи въ партерную галлерею деревянная лѣстница.

I. Чуланъ и перегородочки съ дверцами.

K. Въ семъ же этажѣ двѣ ложи съ особыми въ нихъ деревянными лѣстницами.

L. На Театрѣ проспектъ декорацій.

M. Ко онымъ въ семъ этажѣ двѣ деревянныя лѣстницы.

N. Уборная, съ лѣсенкою изъ оной въ имѣющуюся надъ нею другую уборную.

O. Сѣни и окончанїе каменной лѣстницы, слѣдуемой къ Театру.

P. Передняя при Маскерадныхъ залахъ.

Q. Буфетъ.

R. Лѣстница деревянная въ третїй этажъ, гдѣ имѣется столовая и на оркестръ.

S. Старая Маскерадная галлерея въ два свѣта, росписанная по холсту съ двумя колоннами и постѣннымъ карнизомъ.

T. Карточная въ одинъ свѣтъ, росписанныяжъ по холсту съ постѣннымъ карнизомъ.

U. Новопристроенная Маскерадная зала, круглая о дватцати четырехъ колоннахъ, съ лѣпными капителями, карнизами и блафонами, рамами и въ пїедесталяхъ, подъ колоннами и по стѣнамъ съ разными брилїэфами и живописными картинами, а по наличникамъ ихъ съ фистонами и гирляндами подъ арками.

V. Галлерея позади колоннъ, возвышенная отъ чистаго полу 4 ступенями.

W. По угламъ залы четыре кабинета, росписанные по стѣнамъ арабесками.

X. Дамской уборной кабинетъ, росписанный по стѣнамъ Китайскою живописью.

Y. За переборками онаго рейтирадъ.

Z. Выходъ изъ залы и прочихъ комнатъ.

Планъ третьяго этажа ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА съ новопристроенною Маскерадною залою представляется при прочихъ подъ № 5.

Изъясненіе V плана [1]).

А. Каменная круглая лѣстница пятымъ ромбомъ съ площадками и со входомъ въ оной этажъ.

Б. По лѣвую сторону такаяжъ лѣстница со входомъ же во оной этажъ.

В. Во ономъ третьемъ и послѣднемъ этажѣ 26 ложъ.

Г. При оныхъ ложахъ галлерея.

Д. Тринатцать кронштейновъ подъ полтинную галлерею.

Е. Въ семъ этажѣ двѣ отдѣленныя ложи съ особыми къ нимъ деревянными лѣстницами.

Ж. Проспекты декорацій.

З. За ними вверьхъ деревянныя лѣстницы.

И. Площадки подлѣ стѣнъ настланныя изъ досокъ.

І. Показуется верьхъ надъ сѣнями и уборными.

К. Лѣстница изъ передней Маскерадной комнаты.

Л. Столовая въ ономъже этажѣ.

М. Въ оной буфетъ.

Н. Лѣсенка въ двери о 4 ступенькахъ въ низъ на галлерею къ ложамъ сего этажа.

О. Оркестръ въ старой Маскерадной залѣ.

П. Второй свѣтъ старой Маскерадной галлереи, карнизъ и капители двухъ колоннъ.

---

[1]) Планъ этотъ въ статьѣ воспроизведенъ.

Р. Надъ карточною комнатою гардеробная, имѣющая выходъ на каменную лѣстницу съ желѣзной дверью.

С. Второй свѣтъ новопристроенной залы, показующій капители колоннъ и пилестръ, карнизъ съ медалїонами и сухарями лѣпной работы; а по стѣнамъ въ семъ этажѣ въ свѣту картины и подъ ними надъ арками лѣпныя гирлянды съ наличниками, кругъ картинъ и арокъ.

Т. Оркестръ къ оной залѣ надъ галлереею межъ колоннъ съ рѣзными болестратами.

У. Лѣстница съ онаго оркестра въ низъ.

Ф. Потолки угольныхъ кабинетовъ.

Х. Потолокъ подъ дамскимъ кабинетомъ, подштукатуренные алебастромъ съ карнизами.

Планъ мезанина и послѣдняго этажа ПЕТРОВСКАГО ТЕАТРА съ новопристроенною Маскерадною залою, представляется при прочихъ подъ № 6.

Изъясненіе VI плана.

А. Три послѣднїя ромба лѣстницы круглой отъ правой стороны съ переулка и съ оной послѣдней входъ въ сей этажъ, другой подъ кровлею на потолокъ.

В. Окончанїе другой лѣстницы съ лѣвой стороны, гдѣ имѣется кандитерская кухня съ очагомъ и печькою.

С. Полтинная галлерея въ округлости о шести лавкахъ, изъ коихъ одна на кронштейнахъ.

Д. По бокамъ четвертныя галлереи о четырехъ каждая лавкахъ.

Е. При оныхъ позади проходная галлерея.

F. Мѣсто, гдѣ продаютъ билеты.

G. Входъ въ полтинную галлерею.

Н. » » четвертную »

I. Карнизъ съ рѣзными медалїонами надъ отверстїемъ Театра и кронштейны подъ онымъ отверстїемъ.

K. Верхнее укрѣпленіе декораціи и машинъ.

L. Площадки изъ досокъ подлѣ стѣнъ кругомъ Театра для входа къ машинамъ.

M. Съ оной лѣстницы въ низъ.

N. Лѣсенка на потолокъ подъ кровлю Театральной и Маскерадной залы къ стропиламъ.

O. Ходъ подъ кровлею надъ старою залою и комнатами.

P. Надъ маскерадною новою залою показуется поддуга и блафонныя рамы лѣпной работы, а блафонъ росписанъ мозаикомъ.

ФАСАДЪ ТЕАТРА № 7 [1]).

ПРОФИЛЬ ТЕАТРА № 8 [2]).

ПРОФИЛЬ ТЕАТРА НОВОЙ ЗАЛЫ № 9 [3]).

Продольной фасадъ каменнаго флигеля въ три усилія, состоящаго при Петровскомъ Театрѣ, со стороны отъ улицы Петровской представляется при прочихъ чертежахъ сего Театра, Марта 5 дня 1789 года, подъ № 10.

Планъ онаго флигеля третьяго жилья.

a. Сѣни съ лѣстницею изъ нижняго жилья.

b. Коридоръ.

c. Семь комнатъ за деревянными переборками.

d. Кухня за каменнымъ отъ комнатъ простѣнкомъ.

Планъ флигеля средняго жилья.

e. Сѣни съ лѣстницею изъ нижняго жилья.

f. Коридоръ.

d. Одиннатцать комнатъ за деревянными переборами.

h. Кухня съ очагомъ за каменнымъ отъ комнатъ простѣнкомъ.

Планъ флигеля нижняго жилья.

i. Сѣни съ лѣстницею въ верхней этажъ.

k. Коридоръ по всей длинѣ флигеля.

---

[1], [2] и [3]) Чертежи эти въ статьѣ воспроизведены.

l. Девять комнатъ за деревянными переборками.

m. Кухня съ очагомъ и приспѣшная.

По сей первоей наклѣйкѣ оказуется Театральной полъ, на коемъ стоятъ декораціи, надъ которымъ болѣе подъ самую кровлю половъ и потолока, нѣтъ, кромѣ тѣхъ машинъ и декорацій.

ю. Пунктирныя линіи означаютъ проспекты декорацій.

я. Арка, здѣланная для внесенія въ Театръ машинъ большихъ и декорацій.

θ. Полъ подъ уборною комнатою.

v. Лѣстницы въ верьхъ съ онаго полу.

По сей второй наклѣйкѣ оказуется 2 этажъ ложъ, съ принадлежащимъ къ оному разрѣзу положеніемъ.

a. Лѣстница каменная по правую сторону отъ переулка третьимъ ромбомъ съ площадками, а входу въ сей этажъ нѣтъ съ оной.

b. По лѣвую сторону такаяжъ каменная лѣстница со входомъ въ оной этажъ.

c. Въ семъ 2 этажѣ дватцать шесть ложъ.

d. При оныхъ ложовъ галлерея.

e. Въ семъ же этажѣ отдѣленныя двѣ ложи съ особыми деревянными лѣстницами.

f. Проспектъ декорацій.

d. Къ онымъ позади деревянныя двѣ лѣстницы.

h. Уборная съ лѣстницею въ нижнюю уборную, отдѣленная поломъ въ половину окошекъ бель этажа.

i. Верьхъ сѣней надъ лѣстницею.

k. Въ Маскерадной залѣ подъ оркестромъ шесть кроксштейновъ.

МИЛІЙ АЛЕКСѢЕВИЧЪ БАЛАКИРЕВЪ

СЕРГѢЯ ЛЯПУНОВА.

(*Окончаніе* [1]).

VI.

По мѣрѣ того, какъ постепенно вырабатывалось направленіе и создавались сочиненія «новой русской школы», потребность въ распространеніи ихъ въ публикѣ становилась ощутительнѣе. Необходимо было создать такой центръ, который служилъ бы для проведенія въ массы идей кружка, такъ какъ основанное предъ тѣмъ Русское Музыкальное Общество явилось проводникомъ музыкальнаго космополитизма и рутины. Такимъ центромъ сдѣлалась Безплатная Музыкальная Школа. Основанная Балакиревымъ вмѣстѣ съ Г. Я. Ломакинымъ въ 1862 году первоначально для обученія хоровому пѣнію, она вскорѣ значительно расширила свои задачи, поставивъ хоровое пѣніе не цѣлью, а средствомъ развитія въ публикѣ музыкальнаго вкуса и знакомства съ лучшими произведеніями новѣйшихъ авторовъ русскихъ и иностранныхъ. Явившись дирижеромъ концертовъ этой школы, Балакиревъ энергично сталъ проводить въ нихъ свое направленіе, исполняя капитальныя сочиненія Шумана, Листа, Берліоза, еще неизвѣстныя тогда въ Россіи, а также Глинки, Даргомыжскаго и своихъ товарищей. На первыхъ порахъ дѣятельность эта была встрѣчена публикою съ полнымъ равнодушіемъ, а критика отнеслась къ концертамъ Безплатной Школы и ихъ руководителю даже съ враждебностью. Но это не смущало Балакирева. Его дирижерскій талантъ, неуклонная энергія и настойчивость, наконецъ увѣренность въ безошибочности избраннаго имъ направленія помогли ему одержать блестящую побѣду и добиться признанія какъ публики, такъ и тѣхъ круговъ, гдѣ его дѣятельность встрѣчала несочувственное или враждебное отношеніе. Въ 1867 году онъ становится дирижеромъ концертовъ С.-Петербургскаго отдѣленія Император-

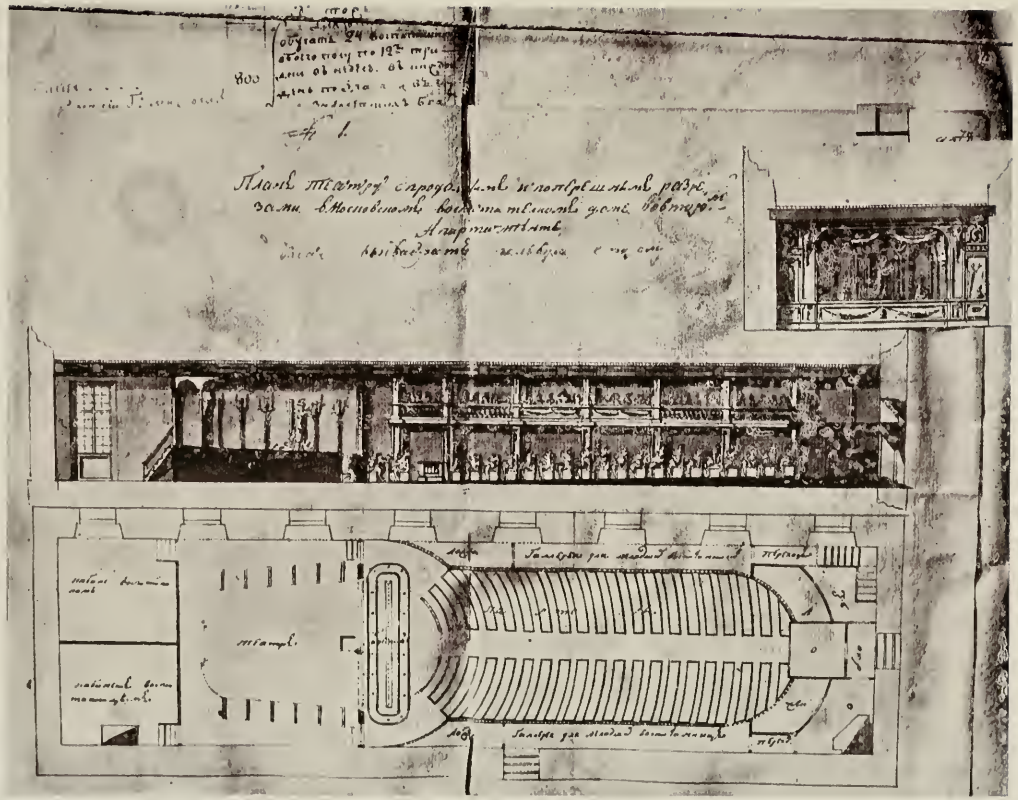
[1]) См. выпускъ VII, 1910 г.

скаго Русскаго Музыкальнаго Общества, и такимъ образомъ, не только его дирижерскій талантъ, но косвенно и его музыкальное направленіе получаютъ признаніе со стороны того музыкальнаго центра, съ которымъ онъ велъ до сихъ поръ борьбу.

Но направленіе, которое сталъ проводить Балакиревъ въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества, далеко не было по вкусу всѣмъ лицамъ стоявшимъ во главѣ его, и лишившись со смертію Даргомыжскаго и послѣдовавшей за тѣмъ перемѣной состава дирекціи поддержки, онъ былъ отстраненъ отъ управленія концертами Общества. Моральное значеніе этого обстоятельства было, можетъ быть, одною изъ первыхъ причинъ послѣдовавшаго вскорѣ за тѣмъ его временнаго удаленія отъ музыкальной дѣятельности.

Концерты Русскаго Музыкальнаго Общества, обезпеченные съ матеріальной стороны и обставленные лучшими силами, давали Балакиреву богатыя средства для ознакомленія музыкальныхъ круговъ и публики съ сочиненіями новой русской школы и съ лучшими произведеніями европейской музыкальной литературы,—словомъ, для проведенія въ жизнь своего направленія. Такъ въ этихъ концертахъ, кромѣ сочиненій Глинки, были исполнены имъ въ 1-й разъ: «Садко», «Антаръ» и «Встрѣча Грознаго» изъ «Псковитянки» Римскаго-Корсакова, 1-я симфонія Бородина, Чухонская фантазія Даргомыжскаго, «Фатумъ» Чайковскаго. Но хотя въ то же время Балакиревъ не оставлялъ и концертовъ Безплатной Музыкальной Школы, гдѣ въ первый разъ имъ были исполнены его Чешская увертюра, Сербская фантазія Римскаго-Корсакова и цѣликомъ «Te Deum» Берліоза, все же, лишившись концертовъ Русскаго Музыкальнаго Общества, онъ остался какъ бы съ подрѣзанными крыльями.

Онъ обратилъ тогда всю свою энергію на Безплатную Музыкальную Школу. Вмѣсто обычныхъ въ прежніе года двухъ, онъ объявилъ пять абонементныхъ концертовъ, программы которыхъ представляли выдающійся интересъ. Но средства Безплатной школы не давали возможности прочно обставить концерты съ матеріальной стороны, и проведя такимъ образомъ


800
Планъ театру
Амфитеатръ

два сезона, Балакиревъ долженъ былъ прекратить концертную дѣятельность, при чемъ онъ не имѣлъ даже возможности дать 5-го концерта въ послѣднемъ сезонѣ. Этимъ закончился первый періодъ его дѣятельности и началось продолжительное его удаленіе отъ музыки.

Но дирижерская дѣятельность Балакирева не ограничивалась только руководствомъ концертами Безплатной Школы и Русскаго Музыкальнаго Общества. Не говоря уже о частныхъ концертахъ, какъ, напр., концерты Таузига, куда Балакиревъ приглашался въ качествѣ дирижера, какъ художникъ, завоевавшій себѣ извѣстность на этомъ поприщѣ, мы видимъ его ставящимъ въ 1867 году оперу «Русланъ и Людмила» въ Прагѣ, гдѣ ему пришлось продирижировать также и поставленной уже на тамошней сценѣ оперой «Жизнь за Царя». Здѣсь онъ уже выступаетъ въ качествѣ опернаго дирижера, и успѣхъ, которымъ сопровождалось его выступленіе въ этой роли, достаточно свидѣтельствуетъ, насколько онъ справился съ этой задачей.

Не безынтересно остановиться на нѣкоторыхъ особенностяхъ его, какъ дирижера. Его взглядъ на музыкальное исполненіе совершенно совпадалъ съ указанными выше его воззрѣніями на музыкальное творчество. Простота, точное соблюденіе всѣхъ указанныхъ авторомъ оттѣнковъ, не допуская никакихъ преувеличеній, подчеркиваній, неумѣстныхъ растягиваній или ускореній,—это были отличительныя свойства его исполненія. Онъ не выносилъ фальшивой экспрессіи, жеманства и претенціозности. Въ выборѣ темповъ онъ отличался необыкновенно вѣрнымъ чутьемъ и никогда ихъ не преувеличивалъ. Но при умѣньи держаться въ должныхъ границахъ исполненіе его все же никогда не было сухимъ и безжизненнымъ. Горячность его характера передавалась исполнителямъ, не нарушая художественности исполненія. По поводу ухода Балакирева изъ Русскаго Музыкальнаго Общества Чайковскій помѣстилъ въ «Современной Лѣтописи» статью, въ которой называлъ оркестровое исполненіе его отличнымъ и выражалъ глубокое негодованіе на отстраненіе его отъ дирижированія концертами Общества. «Не знаемъ, какъ отвѣтитъ петербургская публика на столь

безцеремонное съ нею обхожденіе, но было бы очень грустно, если бы изгнаніе изъ высшаго музыкальнаго учрежденія человѣка, *составлявшаго его украшеніе,* не вызвало протеста со стороны русскихъ музыкантовъ». Такъ какъ дѣятельность Балакирева въ Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ состояла исключительно въ общемъ руководствѣ и дирижированіи его концертами, то слова Чайковскаго, назвавшаго его *украшеніемъ* этого Общества, безъ сомнѣнія, относятся именно къ качествамъ его, какъ дирижера, и вкусу его въ выборѣ исполняемыхъ произведеній.

Въ одной изъ своихъ статей [1]) по поводу исполненія 2-й симфоніи Шумана Бородинъ говоритъ:

«У насъ никто никогда не дирижировалъ пьесъ Шумана съ такимъ увлеченіемъ, такою ясностью и такимъ тонкимъ пониманіемъ, какъ г. Балакиревъ. Въ его дирижировкѣ какъ-то сглаживаются даже самые недостатки Шумановской оркестровки: неуклюжее употребленіе мѣди, постоянная надоѣдливая дублировка струнныхъ духовыми и наоборотъ, и т. д. Но главная трудность исполненія вещей Шумана заключается въ вѣрной передачѣ бездны тонкихъ оттѣнковъ, которые требуютъ отъ дирижера чрезвычайно развитого художественнаго чутья. А этой-то именно сторонѣ всего болѣе удовлетворяетъ дирижировка М. А. Балакирева».

Къ этимъ отзывамъ, рисующимъ Балакирева, какъ дирижера, можно прибавить еще одно замѣчаніе: обладая феноменальною памятью, онъ всегда зналъ наизусть партитуру исполняемаго произведенія и дирижировалъ безъ нотъ даже въ тѣхъ случаяхъ, когда оркестръ являлся аккомпанирующимъ. Впослѣдствіи, когда подъ старость онъ уже не чувствовалъ такой увѣренности въ своей памяти, онъ постепенно оставилъ этотъ свой обычай, но въ первый періодъ его музыкальной дѣятельности его не смущали даже довольно рискованные опыты въ этомъ отношеніи. Такъ во время постановки «Руслана» на сценѣ Пражскаго театра передъ представленіемъ исчезла партитура оперы. Было ли это слѣдствіемъ интригъ или случайнаго безпорядка—безразлично, но Балакиревъ не нашелъ нужнымъ

[1]) «С.-Петерб. Вѣд.» 1868 г.

тратить время на поиски партитуры и, ни мало не смущаясь, провелъ оперу безъ нотъ, чѣмъ и привелъ въ немалое изумленіе присутствовавшихъ музыкантовъ. Если исчезновеніе партитуры было слѣдствіемъ интригъ, то выходъ изъ этого затрудненія Балакирева лучше всего доказалъ безцѣльность такого пріема.

VII.

Теперь мы переходимъ къ обзору музыкальнаго творчества Балакирева въ первый періодъ его дѣятельности, къ трудамъ его по переложенію и изданію сочиненій Глинки и къ собиранію имъ и гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсенъ. Балакиревъ никогда не былъ плодовитымъ композиторомъ. Чрезмѣрная продуктивность не была въ его характерѣ, требовавшемъ строгой самокритики, и умѣренность въ творчествѣ находила основанія въ его убѣжденіяхъ и отношеніи къ искусству. Талантливая миніатюра въ его глазахъ имѣла больше значенія, чѣмъ десятокъ посредственныхъ симфоній. Но кромѣ личныхъ чертъ характера и взглядовъ на искусство, были и другія причины, которыя стѣсняли творчество Балакирева въ ту пору. Его музыкально-общественная дѣятельность, конечно, не мало отвлекала его вниманіе и не давала возможности сосредоточиться, что являлось для него тѣмъ необходимѣе, что композиторская техника его въ то время была слишкомъ недостаточна и обработка каждаго сочиненія требовала усиленнаго труда и времени. Онъ сочинялъ медленно, тщательно обдумывая всѣ детали, и переписывалъ по нѣскольку разъ одно и то же сочиненіе. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ не спѣшилъ издавать написанное, и изъ крупныхъ сочиненій того періода изданы были только фортепіанная фантазія «Исламей», да симфоническая поэма «1000 лѣтъ». Но и объ этомъ впослѣдствіи авторъ пожалѣлъ и подвергъ эту поэму существенной переработкѣ, измѣнивъ и самое названіе ея. Къ этому періоду композиторской дѣятельности Балакирева относятся первые 20 романсовъ его, получившіе очень скоро широкое распространеніе въ обществѣ; увертюра на 3 русскія пѣсни и на тему испанскаго марша, данную Глинкой; музыка къ драмѣ Шекспира «Король

Лиръ», Чешская увертюра, нѣсколько мелкихъ пьесъ для фортепіано и упомянутыя симф. поэма «1000 лѣтъ» и фантазія «Исламей». Къ этому же періоду относятся наброски его 1-й симфоніи, 2-го концерта Es-dur, первая часть котораго была даже вполнѣ закончена, и наброски симф. поэмы «Тамара».

Будучи горячимъ сторонникомъ народности въ искусствѣ, Балакиревъ, тѣмъ не менѣе, не былъ узкимъ націоналистомъ. Хотя, конечно, славянскій, въ частности русскій, элементъ былъ для него родственнѣе и ближе, онъ интересовался всякимъ проблескомъ народности въ музыкѣ независимо отъ его происхожденія. Въ его библіотекѣ нашлись сборники пѣсенъ чешскихъ, польскихъ, венгерскихъ, испанскихъ, греческихъ и другихъ; онъ пользовался всякимъ случаемъ познакомиться съ народными напѣвами различныхъ странъ. Такъ поѣздка его на Кавказъ дала ему богатый пѣсенный матеріалъ для его сочиненій восточнаго характера, какъ «Исламей» и «Тамара», а путешествіе на пароходѣ по Волгѣ дало ему случай записать отъ бурлаковъ массу русскихъ пѣсенъ, изъ которыхъ и былъ составленъ его знаменитый сборникъ. По выбору пѣсенъ и талантливости гармонизаціи это былъ первый художественный сборникъ, положившій начало серьезному изученію русской пѣсни и имѣвшій огромное значеніе для композиторовъ новой русской школы, обильно черпавшихъ изъ него матеріалъ для своихъ сочиненій. Извѣстный знатокъ и собиратель народныхъ пѣсенъ, профессоръ Парижской консерваторіи, нынѣ недавно умершій, г. Бурго-Дюкудрэ считалъ, что сборникъ Балакирева долженъ быть настольною книгой каждаго занимающагося музыкой. «Русскіе указали намъ совсѣмъ новый путь. Они окунулись въ народъ и вынесли оттуда новое живительное начало... Изучайте русскую музыку, ея вліяніе будетъ спасительно для насъ (son influence sera salutaire pour nous)»... говорилъ онъ въ своей прощальной лекціи въ 1888 году [1]).

Весьма естественно поэтому, что Балакиревъ въ своихъ сочиненіяхъ съ первыхъ шаговъ явился приверженцемъ народно-музыкальнаго напра-

[1]) «Новости» 7 іюня 1888 г. Кор. изъ Парижа.

вленія. Не говоря о сочиненіяхъ русскаго характера, гдѣ онъ могъ широко пользоваться народными темами, и въ такихъ сочиненіяхъ, какъ увертюра на тему испанскаго марша или музыка къ др. «Король Лиръ», онъ стремился быть народно-правдивымъ. Взявъ въ основаніе своей увертюры данную Глинкой тему испанскаго марша совершенно космополитическаго характера, какъ и всѣ оффиціальные марши, онъ придалъ сочиненію яркій испанскій колоритъ, нарисовавъ музыкой картину изъ исторіи испанской жизни. Такъ же поступилъ онъ и при сочиненіи музыки къ «Лиру», взявъ для характеристики шута и для изображенія пробужденія Лира подъ звуки музыки въ палаткѣ Корделіи темы двухъ англійскихъ народныхъ пѣсенъ. Подъ впечатлѣніемъ чешской природы послѣ поѣздки въ Прагу онъ задумалъ написать чешскую увертюру, тематическій матеріалъ для которой нашелъ въ Вѣнской публичной библіотекѣ въ старинномъ сборникѣ чешскихъ пѣсенъ Кульды. Онъ слѣдовалъ такимъ образомъ завѣтамъ Глинки, положившаго у насъ начало разработкѣ народныхъ темъ въ «Комаринской» и испанскихъ увертюрахъ. Понятно поэтому, что и по стилю первыя сочиненія Балакирева примыкаютъ къ Глинкѣ: въ его первыхъ романсахъ видна та же простота и ясность мелодическаго рисунка, то же изящество гармоніи, а въ увертюрахъ встрѣчаются Глинкинскіе пріемы разработки. Надо замѣтить, что Балакиревъ съ самыхъ первыхъ своихъ сочиненій выказалъ себя замѣчательнымъ мастеромъ формы; эта способность была у него какъ бы врожденною. Поэтому первоначальныя сочиненія его при позднѣйшей ихъ переработкѣ почти не измѣнялись со стороны формы. Но очень скоро вліяніе Глинки стушевывается передъ ростомъ собственнаго таланта, и уже музыка къ «Королю Лиру» является произведеніемъ вполнѣ самостоятельнымъ, съ мимолетнымъ лишь вліяніемъ Шумана въ темѣ Корделіи. По яркости изображенія характеровъ и глубокому драматизму сочиненіе это является однимъ изъ лучшихъ въ творчествѣ Балакирева. По этому произведенію мы можемъ судить, какую мастерскую характеристику дѣйствующихъ лицъ могъ бы дать Балакиревъ въ оперѣ. Также и въ вокальномъ творчествѣ вліяніе Глинки скоро уступаетъ мѣсто яркому

проявленію личнаго дарованія, выразившемуся въ такихъ искреннихъ и полныхъ страсти романсахъ, какъ «Приди ко мнѣ», «Изступленіе» и «Еврейская пѣсня», или въ такихъ необыкновенно поэтическихъ картинахъ, какъ «Пѣсня золотой рыбки» и «Сонъ», или наконецъ, въ такихъ колоритно-восточныхъ пѣсняхъ, какъ «Пѣсня Селима» и «Грузинская пѣсня».

Симфоническая поэма «1000 лѣтъ» написана была по случаю празднованія въ 1862 году 1000-лѣтія Россіи. Есть основаніе предположить, что она создалась изъ матеріала задуманной програмной симфоніи «Русь», долженствовавшей быть въ 4-хъ частяхъ. Программа эта сохранилась въ бумагахъ Балакирева съ указаніемъ тональностей и отчасти темъ, и эти признаки указываютъ на вѣроятное происхожденіе вышеназванной поэмы. Высказанное здѣсь предположеніе представляется тѣмъ болѣе правдоподобнымъ, что послѣ основательной переработки этого сочиненія Балакиревъ въ новомъ изданіи далъ ему названіе «Русь», приложивъ къ нему и программу. Сочиненіе это построено на трехъ народныхъ русскихъ и одной собственной темахъ. Мастерская разработка, колоритная инструментовка и, наконецъ, необыкновенное изящество и поэтичность собственной темы составляютъ отличительныя его черты.

Несмотря на то, что Балакиревъ былъ прекраснымъ піанистомъ, онъ сравнительно мало удѣлялъ вниманія въ ту пору фортепіанному творчеству. Правда, у него была одна часть фортепіаннаго концерта и фантазія на темы изъ оп. «Жизнь за Царя», съ которыми онъ пріѣхалъ въ Петербургъ, но сочиненіями этими онъ не могъ удовлетвориться. По настоянію Л. И. Шестаковой фантазія эта была впослѣдствіи переработана и издана, а фортепіанный концертъ, какъ и начатый потомъ 2-й концертъ, остались неоконченными. Въ его первыхъ мазуркахъ и въ скерцо очень сильно замѣтно вліяніе Шопена, хотя въ фортепіанномъ изложеніи онъ ближе къ Листу. Но вообще онъ находилъ, что фортепіанный стиль ему трудно дается, и много набросковъ, предназначавшихся первоначально для этого инструмента, использовано было впослѣдствіи для другихъ цѣлей. Тѣмъ удивительнѣе, что Балакиревъ какъ то внезапно создалъ для форте-

піано такое произведеніе, которое поразило своею новизной, оригинальностью и силой всѣхъ, сколько-нибудь слѣдящихъ за развитіемъ музыкальнаго искусства, и привело въ восхищеніе Листа, Таузига и Николая Рубинштейна, перваго прекраснаго исполнителя этой пьесы. Я говорю о фантазіи «Исламей». Эта огненная пьеса ярко-восточнаго колорита, исчерпывающая все богатство фортепіанныхъ средствъ и представляющая колоссальныя трудности для піаниста, явилась характернымъ и вполнѣ самостоятельнымъ произведеніемъ Балакирева, гдѣ все до послѣдней ноты носитъ отличительныя черты его собственнаго стиля. Сочиненіе это составило эпоху не только въ фортепіанной, но въ музыкѣ вообще и, несмотря на истекшія 40 лѣтъ со времени его появленія, оно представляется такимъ же свѣжимъ, какъ будто только вчера вышло изъ подъ пера автора.

Эта пьеса можетъ служить доказательствомъ, насколько сильно было впечатлѣніе поѣздокъ Балакирева на Кавказъ. Одновременно съ нею онъ задумалъ написать симфоническую поэму «Тамара», оконченную значительно позднѣе. Во всѣхъ крупныхъ его послѣдующихъ сочиненіяхъ замѣтно уже восточное вліяніе, и онъ прямо признавался, что восточный характеръ ему дается легче даже русскаго.

При всей своей разносторонней дѣятельности Балакиревъ не оставлялъ и принятой на себя задачи содѣйствовать распространенію сочиненій Глинки не только путемъ исполненія ихъ, но и посредствомъ, такъ сказать, ихъ общедоступности. Еще вскорѣ по его пріѣздѣ въ Петербургъ, когда печатался полный клавираусцугъ «Руслана», Глинка поручалъ ему просмотръ корректуръ. Послѣ смерти Глинки Балакиревъ принялъ непосредственное участіе въ изданіи его сочиненій, сдѣлалъ четырехручныя переложенія его испанскихъ увертюръ, Комаринской и музыки къ трагедіи «Князь Холмскій», чѣмъ и способствовалъ распространенію ихъ среди любителей. Не малое значеніе въ этомъ случаѣ могло имѣть частое появленіе сочиненій русской музыки въ программахъ концертныхъ виртуозовъ, которымъ и сейчасъ, а въ тѣ времена и тѣмъ болѣе, публика удѣляетъ предпочтительное вниманіе. Имѣя превосходные образцы въ геніальныхъ

транскрипціяхъ Листа, обогатившаго фортепіанную литературу переложеніями оркестровыхъ и вокальныхъ сочиненій, Балакиревъ рѣшилъ примѣнить тотъ же пріемъ къ Глинкѣ. Его изящная транскрипція «Жаворонка» очень скоро сдѣлалась одною изъ популярнѣйшихъ салонныхъ пьесъ, а виртуозное переложеніе «Аррагонской Хоты», исполнявшееся не разъ въ концертахъ Н. Рубинштейномъ, перенесло въ область фортепіанной музыки блестящую оркестровую пьесу, пополнивъ тѣмъ этотъ весьма скудный еще отдѣлъ русской музыкальной литературы. Стараясь быть возможно точнѣе въ передачѣ оркестроваго изложенія на фортепіано, Балакиревъ не могъ, конечно, не видѣть, что характеръ инструмента требуетъ мѣстами отступленій отъ буквальнаго переложенія ради большей звучности и блеска. Въ такихъ случаяхъ онъ дѣлалъ два варіанта, одинъ точный, другой болѣе свободный и виртуозно-фортепіанный. Не лишнимъ будетъ сказать, что Глинка, которому онъ игралъ въ проектѣ это переложеніе, остался очень доволенъ изобрѣтенными имъ варіантами.

Въ заключеніе можно прибавить, что, не ограничиваясь Глинкой, Балакиревъ дѣлалъ переложенія и другихъ авторовъ: такъ имъ было переложено поэтическое вступленіе ко 2-й части ораторіи Берліоза «Дѣтство Христа», каватина изъ квартета Бетховена ор. 130, а также переложеніе его же квартета ор. 95 для двухъ фортепіано въ 4 руки.

Наконецъ, Балакиреву принадлежитъ починъ въ дѣлѣ изданія сочиненій родоначальника русской собственно фортепіанной музыки—Ласковскаго.

VIII

Первый періодъ музыкальной дѣятельности Балакирева закончился, какъ мы видѣли, внезапнымъ удаленіемъ его отъ музыки и, можно сказать, также и отъ людей. Онъ совершенно прервалъ сношенія съ прежними своими музыкальными друзьями и товарищами, отказался отъ должности директора Безплатной Музыкальной школы и поддерживалъ сношенія лишь съ немногими интимными знакомыми, да съ тѣми домами, гдѣ давалъ

уроки музыки. Но и эту «дѣятельность» онъ стремился сократить и, быть можетъ, надѣялся совсѣмъ избавиться отъ нея, такъ какъ поступилъ на службу въ магазинное правленіе товарной станціи Варшавской желѣзной дороги. Вспоминая объ этомъ періодѣ своей жизни, онъ говорилъ, что если бы не случайныя обстоятельства, онъ могъ бы дослужиться до хорошаго положенія, былъ бы матеріально обезпеченъ и не нуждался бы въ томъ, чтобы бѣгать по урокамъ. Было ли это дѣйствительное сожалѣніе или горькая иронія? Балакиревъ, глава и руководитель новой русской школы, наслѣдникъ завѣтовъ Глинки, стяжавшій себѣ громкую славу, какъ композиторъ, піанистъ и дирижеръ, этотъ самый Балакиревъ поступаетъ мелкимъ служащимъ въ правленіе товарной станціи желѣзной дороги! Выгоду этой службы онъ находилъ въ томъ, что она оставляла его совершенно свѣжимъ для музыки, тогда какъ всякая музыкальная работа напрягала нервы, притупляла воображеніе, утомляла слухъ и вообще дѣлала его неспособнымъ къ творчеству и личнымъ занятіямъ музыкой. Въ этихъ соображеніяхъ, разумѣется, очень много правды: профессіональныя занятія музыкой ради заработка въ концѣ концовъ превращаются въ ремесло, не дающее никакого эстетическаго удовлетворенія занимающемуся имъ и служащее причиной различныхъ заболѣваній на почвѣ нервнаго разстройства. Но, съ другой стороны, позволительно спросить, способствовала ли служба на желѣзной дорогѣ композиторскому творчеству Балакирева, для котораго, казалось бы, создалась довольно благопріятная обстановка: значительное сокращеніе обязательныхъ музыкальныхъ занятій, правильный порядокъ жизни и спокойствіе домашней обстановки, наконецъ уединеніе, дающее возможность сосредоточиться? Когда впослѣдствіи этотъ вопросъ предлагался Балакиреву, онъ отвѣчалъ, что на это у него совершенно не оставалось времени. Можно добавить къ этому, что не было и охоты. Чтобъ вызвать такую рѣзкую перемѣну послѣ столь разнообразной и кипучей дѣятельности, нужны были чрезвычайныя причины, которыя остаются пока далеко не выясненными; поэтому едва ли его настроеніе могло располагать къ спокойнымъ занятіямъ музыкой. Вынужденный уходъ изъ Русскаго Музыкальнаго Общества и

матеріальное фіаско въ Безплатной Музыкальной школѣ не могли не повліять на его энергію, послѣднія усилія которой онъ напрягалъ. Но сломить Балакирева было не легко, и послѣ этой неудачи онъ еще продолжалъ борьбу. Надѣясь, что память о немъ живетъ среди Нижегородскаго общества, гдѣ у него оставались родные и знакомые, онъ поѣхалъ на родину, чтобъ дать тамъ концертъ и поправить такимъ образомъ свои финансовыя дѣла. Но онъ не принялъ въ разсчетъ, что общество въ губернскомъ городѣ мѣняется довольно быстро, и 15 лѣтъ, проведенныя имъ вдали отъ родины, могли изгладить воспоминанія о немъ, какъ о мѣстномъ уроженцѣ, у новаго поколѣнія, состоявшаго къ тому же на половину изъ пришлыхъ чиновниковъ. Какъ бы то ни было, но и эта послѣдняя попытка окончилась неудачей. Во всемъ этомъ чувствовалось что-то роковое; продолжать борьбу, идти на проломъ не было возможности, средства изсякли, приходилось сложить оружіе. И никому не покорявшійся титанъ долженъ былъ покориться необходимости. Понятно, что послѣ всего пережитого у него не могло быть охоты засѣсть въ своемъ углу за композиціи. При всемъ внѣшнемъ спокойствіи его жизни, внутренняго спокойствія не было и не могло быть. Нуженъ былъ продолжительный нравственный и физическій отдыхъ.

Рѣшительное удаленіе Балакирева отъ прежнихъ связей и музыкальныхъ дѣлъ имѣло и другую причину, заключавшуюся въ перемѣнѣ религіозныхъ убѣжденій, которая совершилась въ немъ въ это время. Было ли это обстоятельство результатомъ постигшихъ его неудачъ на музыкальномъ поприщѣ, или повліяла на него смерть отца въ 1869 году, или наконецъ были другія къ тому причины,—разъясненіе этого вопроса не входитъ въ задачи настоящаго очерка, тѣмъ болѣе что матеріалы, которыми мы можемъ располагать въ настоящее время, не представляютъ достаточныхъ данныхъ для какихъ либо въ этомъ отношеніи положительныхъ заключеній. Во всякомъ случаѣ, сдѣлавшись ревностнымъ исполнителемъ всѣхъ церковныхъ обрядовъ, Балакиревъ окунулся въ совершенно новую атмосферу, которая на первыхъ порахъ какъ бы поглотила его. Уйти и скрыться

отъ всего того, что было имъ пережито, порвать всякую связь со своимъ прошлымъ и начать новую жизнь, съ новыми убѣжденіями и въ новой обстановкѣ,—это, насколько возможно судить, сдѣлалось его главнымъ стремленіемъ.

Но случайныя обстоятельства, о которыхъ онъ упоминалъ, заставили его очень скоро покинуть службу на Варшавской желѣзной дорогѣ, а необходимость добывать средства существованія и содержать сестеръ, поселившихся съ нимъ послѣ смерти отца, побудили его не только не прекратить уроки музыки, а наоборотъ усиленно искать ихъ. Въ это время онъ сдѣлался инспекторомъ музыкальныхъ классовъ въ Маріинскомъ Институтѣ и въ Училищѣ (нынѣ тоже Институтѣ) Св. Елены. Хотя въ узкомъ смыслѣ слова это была тоже музыкальная дѣятельность, но по сравненію съ предыдущей роль Балакирева была здѣсь болѣе чѣмъ скромной, и въ дѣлѣ развитія русской музыки фортепіанные уроки, которые онъ давалъ ради заработка, результатовъ не имѣли никакихъ. Поэтому начало второго періода его дѣятельности надо отнести къ тому времени, когда онъ послѣ продолжительнаго отдыха вновь начинаетъ интересоваться музыкой и понемногу принимается за занятія ею не только ради заработка, но и ради искусства.

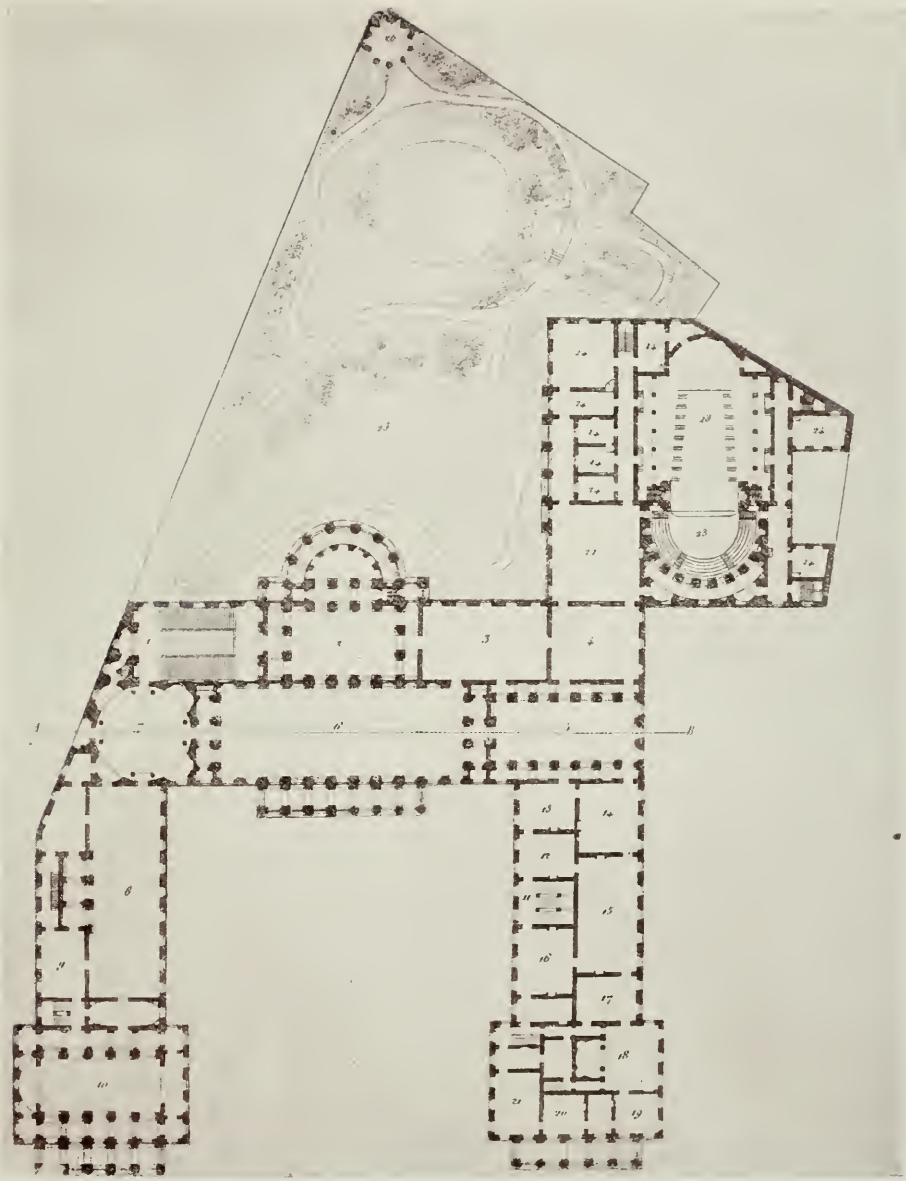
Это произошло въ концѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Въ письмѣ отъ 19 января 1877 года Бородинъ сообщаетъ Л. И. Кармалиной: «О музыкальныхъ дѣлахъ нашихъ вообще вы, вѣроятно, знаете изъ газетъ. Но, вѣроятно, вы не знаете пріятной, въ высшей степени отрадной вещи: Балакиревъ, милый даровитый Балакиревъ, воскресаетъ для музыки!.. Балакиревъ опять почти тотъ же Милій Алексѣевичъ, съ увлеченіемъ отстаивающій и оспаривающій всякіе Des-dur'ы и H-moll'и, малѣйшія детали музыкальныхъ произведеній, о которыхъ прежде и слышать не хотѣлъ. Опять онъ бомбардируетъ Корсакова письмами по поводу Безплатной Школы [1]), принимаетъ самое живое участіе въ составленіи программы ея концертовъ; самъ пишетъ свою «Тамару», окончилъ четырехручное пере-

[1]) Послѣ отказа Балакирева Римскій-Корсаковъ былъ избранъ директоромъ Безплатной Музыкальной Школы.

ложеніе «Гарольда» Берліоза, по заказу одного парижскаго издателя, словомъ ожилъ».

Итакъ, второй періодъ музыкальной дѣятельности Балакирева открылся сдѣланными имъ крупными вкладами въ музыкальную литературу: переложеніемъ симфоніи «Гарольдъ въ Италіи» Берліоза, по заказу фирмы Брандусъ, и сочиненіемъ «Тамары». Къ этому надо прибавить еще труды его по изданію оперъ Глинки въ партитурахъ, предпринятому Л. И. Шестаковой.

Симфоническая поэма «Тамара», для которой въ качествѣ программы послужило извѣстное стихотвореніе Лермонтова того же имени, по силѣ, страстности, картинности изображенія и мастерству обработки является высшимъ подъемомъ творчества Балакирева, который и считалъ ее лучшимъ изъ своихъ произведеній. Всѣ характерныя стороны его таланта проявились здѣсь въ несравненно большей степени, чѣмъ десять лѣтъ предъ тѣмъ въ фантазіи «Исламей», почему и значеніе ея неизмѣримо превышаетъ значеніе послѣдней. Если фантазія «Исламей» составила эпоху въ исторіи музыки, то «Тамара» представляетъ кульминаціонный пунктъ, который до сихъ поръ остается не превзойденнымъ. Въ своемъ родѣ она является такимъ же единственнымъ произведеніемъ, какъ «Славься» Глинки. Впечатлѣніе, произведенное «Тамарой», было громадно, хотя, тѣмъ не менѣе, она до сихъ поръ у насъ въ Россіи не оцѣнена по достоинству. Лучшая участь выпала на долю ея въ Парижѣ, гдѣ она сдѣлалась одною изъ любимыхъ симфоническихъ пьесъ, вызывая одинаковое восхищеніе какъ среди публики, такъ и среди музыкантовъ. Получивъ партитуру ея, проф. Бурго-Дюкудре писалъ Балакиреву: «Я въ восхищеніи отъ поэзіи, красокъ и высокаго музыкальнаго вдохновенія, которыя содержатъ ваши сочиненія... Въ вашей симфонической поэмѣ, помимо высокаго поэтическаго настроенія и удивительнаго искусства разработки, есть оркестровые эффекты поразительной новизны, которые хотя я и могъ себѣ представить въ моемъ воображеніи, но чрезвычайно желалъ бы ихъ слышать въ дѣйствительности». Когда же онъ услыхалъ «Тамару» въ оркестровомъ исполненіи, восхищенію его не было границъ. «Мнѣ кажется,—писалъ онъ,—что, слушая «Тамару», я



вдыхаю опьяняющее благоуханіе экзотическихъ цвѣтовъ. Мы переносимся въ совсѣмъ новый міръ, и проникающая въ душу поэзія, которой полно ваше произведеніе, намъ, западнымъ людямъ, открываетъ особую природу, отличную отъ той, которую мы знаемъ».

Хотя первые наброски «Тамары» относятся къ концу шестидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, затѣмъ, хотя о возобновленіи Балакиревымъ музыкальныхъ занятій и работы надъ «Тамарой» Бородинъ сообщалъ Л. И. Кармалиной въ 1877 году, она впервые увидѣла свѣтъ только 7-го марта 1883 года. Причину этой чрезвычайной продолжительности работы надо искать главнымъ образомъ въ условіяхъ жизни Балакирева, принужденнаго усиленно давать уроки музыки и не могшаго не только достаточно сосредоточиться надъ занятіями сочиненіемъ, но и найти подчасъ физическій отдыхъ.

Помимо своихъ художественныхъ достоинствъ, «Тамара» рѣзко отличается отъ предыдущихъ сочиненій ея автора своимъ техническимъ совершенствомъ. Прежнія сочиненія Балакирева, за исключеніемъ развѣ «Исламея», при всѣхъ своихъ достоинствахъ обладали многими техническими недостатками, которые авторъ прекрасно видѣлъ, отчего и держалъ ихъ въ большинствѣ случаевъ до времени не изданными въ своемъ портфелѣ. «Тамара» сразу явилась сочиненіемъ съ технической стороны безупречнымъ и составляетъ какъ бы поворотъ въ творчествѣ Балакирева: съ этой поры онъ становится во всеоружіи музыкальной техники и владѣнія современнымъ оркестромъ, съ помощію котораго достигаетъ поразительныхъ эффектовъ, не впадая ни въ какія преувеличенія и крайности. Съ этого времени онъ понемногу пересматриваетъ свои прежнія сочиненія, исправляетъ ихъ и издаетъ.

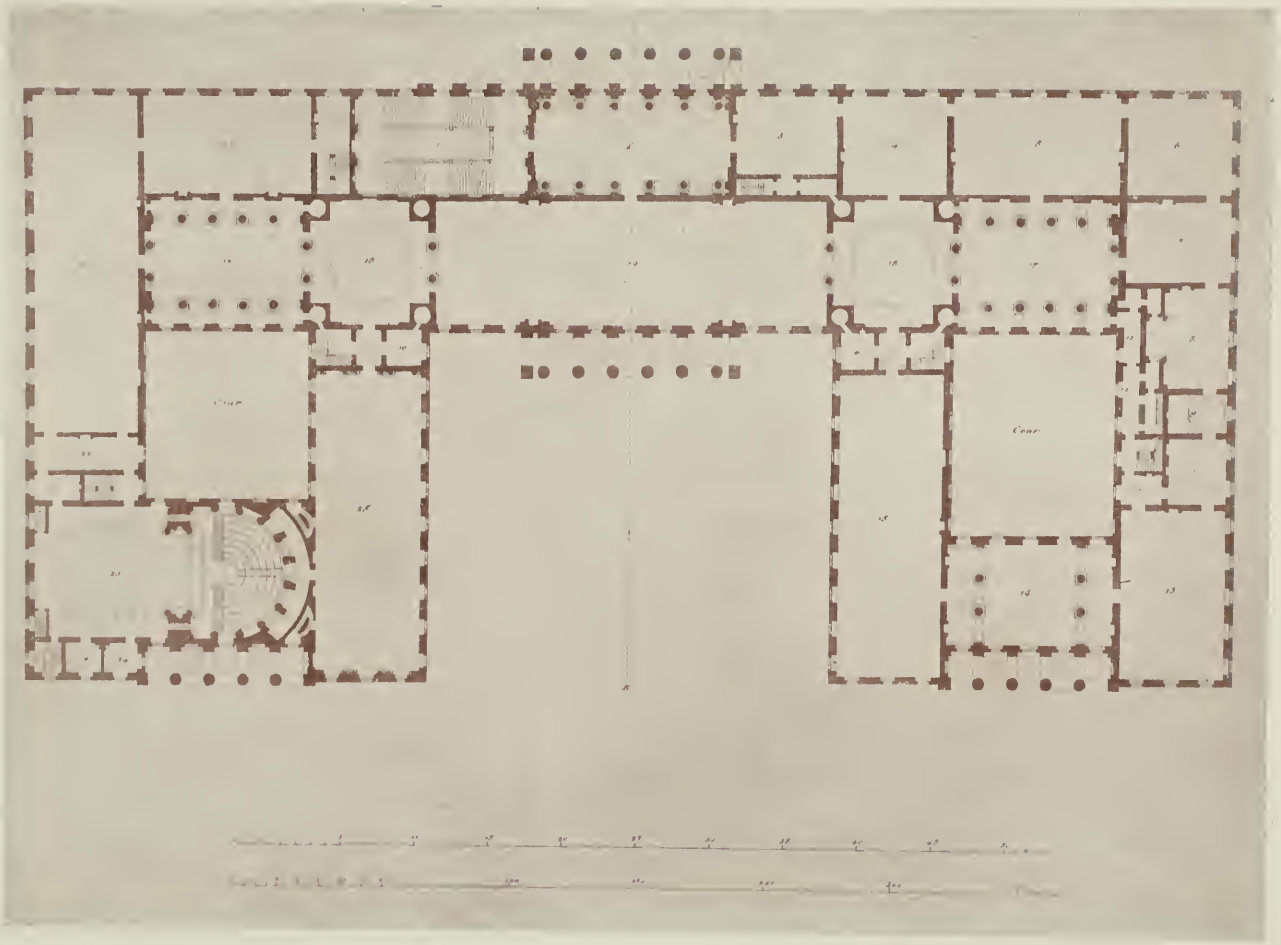
Вслѣдствіе отказа Римскаго-Корсакова отъ должности директора Безплатной Музыкальной Школы, Балакиревъ съ 1882 года вновь принимаетъ на себя эту обязанность, перенеся и концерты ея, бывшіе въ директорство Римскаго-Корсакова въ залахъ Городской Думы и Кононова, опять въ залъ Дворянскаго Собранія. Но дѣятельность его не была уже столь напря-

женной, какъ въ первый періодъ. Къ тому же съ 1883 года онъ поступаетъ на службу управляющимъ Придворною Пѣвческою Капеллою, поглотившую почти все его вниманіе, энергію и время, и оставаясь при этомъ директоромъ Безплатной школы, онъ только изрѣдка устраиваетъ ея концерты, чтобы исполнить какое нибудь новое произведеніе или отмѣтить какое нибудь музыкальное событіе.

IX.

Служба въ Придворной Капеллѣ, давшая Балакиреву достаточно матеріальныхъ средствъ, чтобы сократить до минимума уроки музыки, изъ которыхъ онъ оставилъ за собою только инспекцію въ институтахъ, создавала ему родъ дѣятельности, вполнѣ соотвѣтствующій его способностямъ и призванію. Вѣрный своей нелюбви къ обязательнымъ музыкальнымъ занятіямъ, Балакиревъ пригласилъ для организаціи инструментальнаго и регентскаго классовъ Капеллы Римскаго-Корсакова, а себѣ оставилъ только административную и воспитательную части управленія и наблюденіе за хоромъ. Но отстранивъ отъ себя ближайшее руководство музыкальными классами, онъ явился иниціаторомъ ихъ реформы въ соотвѣтствіи съ назрѣвшими потребностями.

Инструментальный классъ Капеллы, куда поступали малолѣтніе пѣвчіе по спаденіи съ голоса, былъ основанъ еще въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія Львовымъ, но ко времени вступленія въ управленіе Капеллой Балакирева онъ влачилъ жалкое существованіе, имѣя ничтожное число учениковъ. Для того чтобы этотъ классъ могъ имѣть какое нибудь значеніе, необходимо было какъ поднять уровень преподаванія, такъ и дополнить его обученіемъ игрѣ на всѣхъ оркестровыхъ инструментахъ. Благодаря этому, въ скоромъ времени явилась возможность составить ученическій оркестръ, въ которомъ воспитанники пріобрѣтали необходимую практику, и такимъ образомъ для оканчивающихъ курсъ открывалась дорога къ музыкальному заработку. Правильно поставленное преподаваніе вскорѣ дало возможность значительному количеству воспитанниковъ Капеллы, по окон-



чаніи курса, поступить въ число артистовъ оркестровъ Императорскихъ театровъ и Придворнаго, не говоря уже о частныхъ и провинціальныхъ оркестрахъ.

Регентскій классъ составлялъ издавна существенную принадлежность Капеллы, обусловленную прежде всего необходимостью имѣть хорошихъ учителей пѣнія для своего собственнаго хора. Положеніе Капеллы, какъ перваго церковнаго хора въ Имперіи, дѣлало ее высшимъ авторитетомъ въ церковномъ пѣніи, а потому было бы несогласно съ ея достоинствомъ, если бы она не могла сама подготовить для себя необходимыхъ руководителей хора и обращалась за этимъ въ другія учрежденія, не занимающія такого высокаго положенія. Кромѣ этого, Капелла являлась разсадникомъ регентскаго образованія, такъ какъ въ регентскомъ классѣ ея обучались не только воспитанники ея, но также и постороннія лица, воспитанники полковыхъ школъ и пр. Всѣ эти условія дѣлали начальство Капеллы особенно отвѣтственнымъ за правильную постановку регентскаго образованія. Между тѣмъ, при вступленіи въ Капеллу Балакирева, программа регентскаго класса оказалась значительно устарѣвшей и, въ виду музыкальнаго развитія, внесеннаго консерваторіями, не соотвѣтствовала потребностямъ времени. Это побудило Балакирева немедленно озаботиться о выработкѣ новой программы регентскаго класса, включивъ въ нее основательное изученіе гармоніи и контрапункта, соотвѣтственно курсу консерваторій.

Не остались безъ вниманія Балакирева и научные классы, въ которыхъ обучались малолѣтніе пѣвчіе Капеллы. Программа ихъ была чрезвычайно ограничена, и одною изъ первыхъ заботъ Балакирева было увеличеніе ея до размѣровъ шести классовъ реальныхъ училищъ. Это представлялось тѣмъ болѣе необходимымъ, что при всей доступности музыкальнаго образованія въ Капеллѣ, оно не могло сдѣлаться обязательнымъ для всѣхъ безъ исключенія ея воспитанниковъ, между которыми могли встрѣтиться и совершенно неспособные къ музыкѣ.

Поручивъ непосредственное наблюденіе за научными классами особому лицу въ качествѣ инспектора ихъ, всю хозяйственную сторону содержанія

воспитанниковъ капеллы Балакиревъ оставилъ въ непосредственномъ своемъ завѣдываніи. Здѣсь заботы его простирались до самыхъ мелочныхъ подробностей, и ничто не ускользало отъ его вниманія. Онъ проводилъ въ Капеллѣ почти цѣлый день, неизмѣнно присутствовалъ за обѣдомъ и ужиномъ, слѣдилъ за качествомъ пищи и одежды воспитанниковъ, и вообще входилъ во всѣ условія ихъ жизни. Однимъ изъ первыхъ его распоряженій было превращеніе стараго зала Капеллы въ спальню малолѣтнихъ пѣвчихъ въ виду тѣсноты и недостатка воздуха въ спальныхъ помѣщеніяхъ стараго зданія, до его перестройки. Но входя въ эти прозаическія подробности дѣтской жизни, онъ не оставлялъ и эстетической стороны: въ свободное время часто игралъ имъ на фортепіано, чѣмъ привлекалъ ихъ къ музыкѣ, а иногда импровизировалъ даже кадрили и польки, подъ которыя они танцовали.

Попеченія о здоровьѣ и содержаніи малолѣтнихъ воспитанниковъ Капеллы, помимо любви Балакирева къ дѣтямъ, имѣли въ виду сохраненіе ихъ голосовъ, что было важно для поддержанія хора Капеллы на должной высотѣ. На эту главную цѣль ея Балакиревымъ обращалось самое серьезное вниманіе и достигнуты были замѣчательные результаты.

Значеніе Капеллы не могло исчерпываться узкими рамками Придворнаго Церковнаго хора, не имѣющаго никакого отношенія къ другимъ подобнымъ учрежденіямъ. Возложенныя на нее обязанности духовно-музыкальной цензуры и предоставленіе ей права обучать регентовъ показываетъ, что она должна была служить примѣромъ и руководителемъ церковнаго пѣнія во всей Россіи. Но эта цѣль упорядоченія церковнаго пѣнія не могла быть достигнута однимъ только обученіемъ регентовъ безъ надлежащихъ къ тому пособій. Настоятельная необходимость въ правильныхъ и дешевыхъ переложеніяхъ обихода, доступныхъ для исполненія небольшими хорами или въ учебныхъ заведеніяхъ, побудила Балакирева предпринять рядъ такихъ изданій, которыя дополняли бы собою дѣятельность Капеллы по распространенію регентскаго образованія. Но не ограничиваясь изданіями, имѣющими только практическое значеніе, онъ задумалъ

Coupe sur la ligne C. D

Coupe sur la ligne E. F

сдѣлать опытъ гармонизаціи древнихъ церковныхъ напѣвовъ. Къ этой работѣ, имѣющей высокое художественное значеніе, были привлечены учителя Капеллы во главѣ съ Римскимъ-Корсаковымъ, и результатомъ ихъ трудовъ явилась гармонизація «Всенощнаго бдѣнія древнихъ напѣвовъ», сдѣланнаго въ строгомъ стилѣ и являющаяся образцомъ для дальнѣйшихъ подобныхъ попытокъ. Здѣсь, помимо художественной стороны, были приняты во вниманіе и практическія соображенія, какъ-то: возможность исполненія смѣшаннымъ или однороднымъ хоромъ, съ удвоеніями въ октаву или безъ нихъ.

Разнообразныя занятія по управленію Капеллою, требовавшія массы времени, заботъ и напряженія силъ ради осуществленія задуманныхъ реформъ, вносившія немало и горечи въ жизнь Балакирева, не способствовали, разумѣется, проявленію его музыкальнаго творчества за этотъ періодъ, которое выразилось развѣ только въ пересмотрѣ и исправленіи прежнихъ сочиненій, какъ «Русь», увертюра на тему испанскаго марша, или въ нѣсколькихъ мелкихъ фортепіанныхъ пьескахъ. Горячая преданность интересамъ Капеллы и вытекавшія отсюда заботы совершенно не давали ему надлежащаго спокойствія, и онъ часто высказывалъ сѣтованія на то, что чувствуетъ потребность сочинять и совершенно не въ состояніи приняться за работу. Всѣ эти заботы и напряженіе силъ съ неизбѣжными при этомъ огорченіями въ концѣ концовъ настолько подорвали его здоровье, что онъ пришелъ къ необходимости оставить службу въ Капеллѣ.

Такимъ образомъ, только освободившись отъ служебныхъ обязанностей, онъ могъ посвятить, наконецъ, свой досугъ исключительно занятіямъ композиціей, на которыхъ и сосредоточилась дѣятельность его въ послѣдній періодъ.

X.

2-го октября 1894 года произошло событіе, составлявшее давнишнюю завѣтную мечту Балакирева, къ осуществленію которой онъ прилагалъ всѣ усилія. На родинѣ Шопена, въ мѣстечкѣ «Желязовой Волѣ», близъ

Варшавы, былъ открытъ памятникъ великому польскому композитору. Первые шаги къ осуществленію этой идеи были предприняты Балакиревымъ въ началѣ 90-хъ годовъ, когда онъ, еще состоя на службѣ въ Придворной Капеллѣ, воспользовался отпускомъ, чтобъ съѣздить въ Варшаву, войти по этому поводу въ сношенія съ представителями тамошняго музыкальнаго міра и администраціи. Ко времени открытія памятника онъ вновь поѣхалъ въ Варшаву, гдѣ принялъ участіе въ качествѣ піаниста въ устроенныхъ по этому поводу музыкальныхъ торжествахъ.

Дождавшись такимъ образомъ осуществленія этой своей завѣтной мечты, Балакиревъ лелѣялъ другую,—постановку памятника Глинкѣ въ Петербургѣ. Хотя памятникъ родоначальнику русской музыки былъ уже открытъ на мѣстѣ его родины въ Смоленскѣ и Балакиревъ принималъ участіе въ устроенныхъ по этому случаю торжествахъ, дирижируя двумя концертами, но дѣятельность Глинки вся протекла въ Петербургѣ, и здѣсь приличнѣе всего надлежало увѣковѣчить его память. Явившись иниціаторомъ этой идеи, онъ немало содѣйствовалъ и осуществленію ея, принималъ участіе въ работахъ комитета по постановкѣ памятника и написалъ ко дню открытія его кантату. Еще раньше, за нѣсколько лѣтъ предъ тѣмъ, произошло маленькое торжество въ честь Глинки въ Берлинѣ, которое тоже не обошлось безъ участія Балакирева: на томъ домѣ, въ которомъ скончался Глинка, были прибиты мраморныя доски съ соотвѣтствующими надписями. Балакиревъ, какъ ближайшій наслѣдникъ музыкальныхъ завѣтовъ Глинки, пріѣхалъ въ Берлинъ для присутствованія при этомъ событіи и дирижированія устроеннымъ по этому поводу концертомъ.

Когда С.-Петербургское городское управленіе пожелало увѣковѣчить память родоначальника русской музыки устройствомъ музыкальныхъ классовъ имени его при городскихъ школахъ, Балакиревъ съ живѣйшимъ интересомъ отнесся къ этому предпріятію, принималъ участіе въ выработкѣ программъ, рекомендаціи преподавателей и, больной уже, не отказывался посѣщать публичныя испытанія учениковъ, интересуясь успѣхами ихъ. Такимъ образомъ, имя Балакирева является тѣсно связаннымъ со всѣми

проявленіями музыкальной жизни, въ которыхъ такъ или иначе выражалось увѣковѣченіе памяти Михаила Ивановича Глинки.

Освободившись отъ служебныхъ обязанностей и связанныхъ съ ними заботъ и непріятностей, Балакиревъ могъ всецѣло посвятить себя композиціи, и творчество его въ этотъ послѣдній періодъ отличалось такою плодовитостью, какой оно не имѣло никогда. За это время имъ были написаны двѣ симфоніи, изъ которыхъ первая, правда, имѣлась въ зачаткахъ еще въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Въ этотъ же промежутокъ имъ были пересмотрѣны, исправлены и изданы: музыка къ др. «Король Лиръ», Чешская симфоническая поэма (бывшая увертюра) и фортепіанная фантазія на темы изъ оп. «Жизнь за Царя». Собраніе своихъ романсовъ онъ пополнилъ новыми двадцатью, изъ которыхъ нѣкоторые достигаютъ поразительной глубины чувства и поэзіи. Наконецъ, онъ обогатилъ фортепіанную литературу цѣлой серіей пьесъ для этого инструмента съ глубоко-поэтичной и полной теплоты чувства сонатой во главѣ.

Самымъ капитальнымъ произведеніемъ Балакирева въ этотъ періодъ надо считать его 1-ю симфонію. Будучи принципіальнымъ противникомъ всякихъ бьющихъ на эффектъ нововведеній въ формахъ, когда они не вызываются требованіями программы, онъ въ своихъ симфоническихъ вещахъ держался по большей части выработанныхъ Бетховеномъ и Шуманомъ формъ, допуская лишь незначительныя уклоненія, которыя вытекали, такъ сказать, изъ самой музыки или, какъ выборъ тональностей, требовались его эстетическимъ вкусомъ. Но въ 1-й симфоніи онъ сдѣлалъ опытъ создать для первой части новую форму. Имѣя въ виду обычный въ классической музыкѣ пріемъ, состоящій въ буквальномъ повтореніи всего изложенія темъ до перехода къ ихъ разработкѣ, Балакиревъ рѣшилъ использовать его нѣсколько инымъ способомъ: послѣ изложенія темъ онъ возвращается къ ихъ повторенію, но дѣлаетъ это не буквально; уже первую тему онъ повторяетъ въ новомъ варіантѣ, а вторую онъ даетъ совсѣмъ новую, послѣ чего слѣдуетъ еще заключительная партія, и такимъ образомъ тематическій матеріалъ у него является гораздо болѣе обширнымъ,

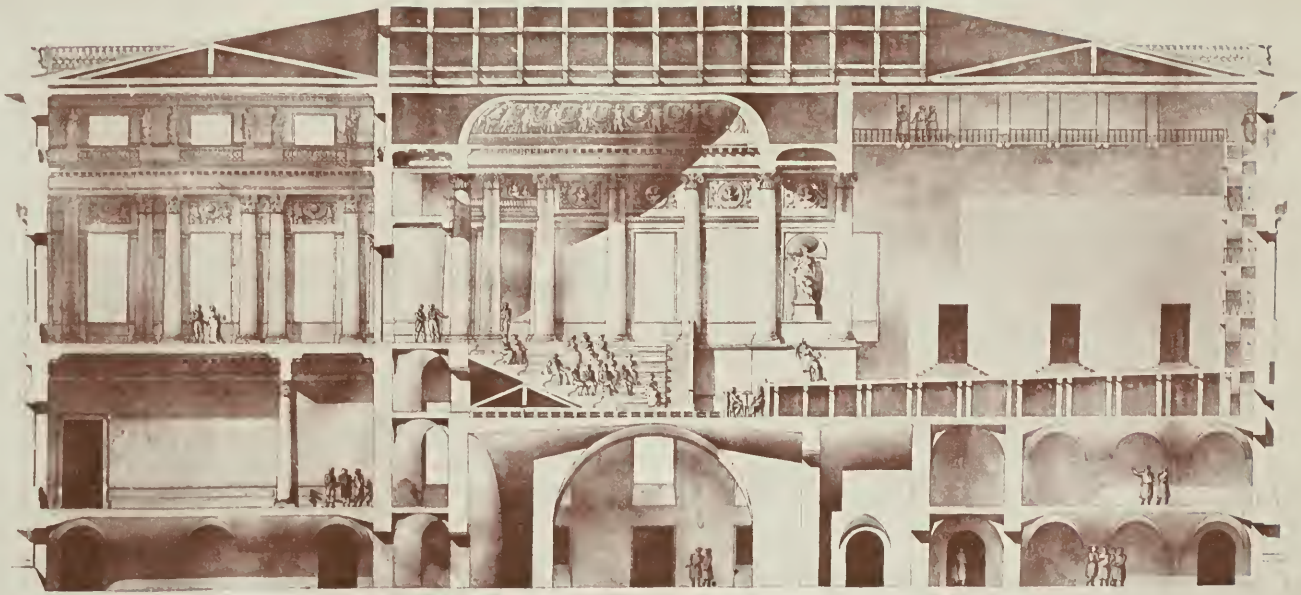
чѣмъ это обыкновенно бываетъ. Но не ограничиваясь этимъ, онъ вводитъ въ разработкѣ еще новую тему эпизодическаго характера, подобно тому какъ это встрѣчается въ 3-й симфоніи Бетховена, и строитъ на ней все заключеніе первой части. Обычное его мастерство формы сказалось и здѣсь въ строгой послѣдовательности частей и умѣньи скомбинировать весь этотъ обширный матеріалъ. Вся симфонія носитъ характеръ мощности и стихійной силы, мѣстами съ оттѣнкомъ драматизма. Въ ней нѣтъ рѣзко выраженныхъ національныхъ чертъ, но все же русскій характеръ проглядываетъ въ началѣ первой части и въ первой темѣ финала, а восточный— въ первой темѣ Andante и второй темѣ финала.

Симфонія эта была исполнена въ 1-й разъ подъ управленіемъ автора въ концертѣ Безплатной Музыкальной Школы 11 апрѣля 1898 года, и это былъ послѣдній выходъ Балакирева на эстраду.

Вторая симфонія составляетъ прямую противоположность первой; преобладающее ея настроеніе лирическое, и только скерцо является геніальной картиной казацкаго разгула. Восточный элементъ и здѣсь является въ полной томленія и страсти второй темѣ первой части.

Несмотря на преклонный возрастъ Балакирева, творчество его до самыхъ послѣднихъ дней его жизни отличается необыкновенною свѣжестью вдохновенія. Нѣкоторыя изъ его сочиненій этого періода, какъ, напр., Romanza изъ 2-й симфоніи, носятъ прямо юношескій отпечатокъ. У него совершенно не было замѣтно того угасанія творческихъ силъ, которое замѣтно у всѣхъ композиторовъ, достигавшихъ его возраста. Было ли это слѣдствіемъ продолжительнаго творческаго отдыха во время удаленія отъ музыки и службы въ Капеллѣ, или результатомъ необыкновенной жизненности его дарованія,—рѣшить едва ли возможно. Остается отмѣтить этотъ фактъ.

Въ послѣдніе годы своей жизни Балакиревъ взялся за передѣлку своего перваго фортепіаннаго концерта съ намѣреніемъ издать его. Но это юношеское его произведеніе показалось ему чрезъ 50 лѣтъ уже слишкомъ наивнымъ и не представляющимъ въ настоящее время художественнаго



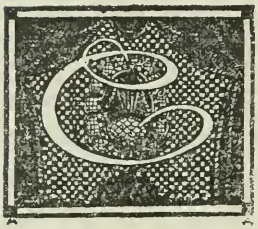
Grande del Teatro del Principe Pietrasanta

интереса. Поэтому, послѣ нѣкоторыхъ попытокъ его исправленія, онъ отложилъ его и взялся за 2-й концертъ, первая часть котораго была сочинена еще въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія, но не удовлетворяла его чрезмѣрной симфоничностью, при которой концертирующій инструментъ игралъ второстепенную роль. Этотъ недостатокъ ему удалось вполнѣ устранить, а также онъ написалъ и вторую часть, для которой воспользовался одной изъ старинныхъ своихъ духовныхъ пьесъ «Со святыми упокой». Этимъ, въ высшей степени глубокимъ по настроенію, сочиненіемъ закончилась его творческая дѣятельность. Финала, вслѣдствіе усилившейся болѣзни, приведшей его къ могилѣ, онъ уже не въ состояніи былъ написать... 16-го мая 1910 года его не стало.

Обзоръ дѣятельности Балакирева указываетъ на чрезвычайную разносторонность его дарованій, а результаты, достигнутые имъ, могли бы въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ доставить почетную славу лицу, потрудившемуся на этомъ поприщѣ. Исключительный по дарованіямъ композиторъ, превосходный піанистъ и дирижеръ, воспитатель цѣлаго поколѣнія музыкантовъ, создавшихъ новую русскую школу, и въ то же время скромный преподаватель игры на фортепіано, музыкальный критикъ, прекрасный администраторъ, все это совмѣщалось въ одномъ лицѣ, объединявшемъ необыкновенною цѣльностью своего характера всѣ стороны своей дѣятельности. Значеніе его для развитія русской музыки исключаетъ возможность какихъ либо сравненій, и послѣ Глинки первое мѣсто въ исторіи русской музыки должно быть отведено Милію Алексѣевичу Балакиреву.

СЕЦЕССІОНИЗМЪ ВЪ ИСКУССТВѢ ТАНЦА *).

О. КАНЪ.



ОВРЕМЕННЫЙ танецъ переживаетъ состояніе сецессіонизма, которое за періодъ времени нѣсколько большій десятилѣтія успѣло отдѣлить его пропастью цѣлыхъ вѣковъ отъ всего, что дали въ области хореографіи послѣднія эпохи. Едва ли еще и въ какой нибудь другой области искусство съ такой стремительностью двинулось впредъ, порывая со всѣмъ, что существовало раньше.

Что задерживало развитіе танца?

Не подлежитъ сомнѣнію, что тормазомъ въ развитіи хореографическаго искусства была традиціонная балетная обувь, роль которой въ искусствѣ танца вообще важнѣе, чѣмъ это можно бы думать.

Танцующій башмачекъ имѣетъ свою особую прелесть. Не даромъ существуетъ сказка о танцующихъ красныхъ башмачкахъ, и не даромъ еще храбрый Олофернъ испыталъ на своемъ сердцѣ гнетъ краснаго башмачка Эсѳири и покоренъ имъ былъ совершенно; не даромъ и въ античныя времена прекрасныя дѣвушки Танагры танцовали въ мягкихъ бѣлыхъ тканяхъ и красныхъ башмачкахъ.

Обувь допускаетъ бозконечную свободу движенія. Она какъ бы изолируетъ танцовщину отъ подмостковъ, обнимаетъ, приподымаетъ и поддерживаетъ ногу. Высокій каблукъ облегчаетъ круговое движеніе и предохраняетъ отъ усталости. Безъ балетныхъ туфель балетъ невозможенъ— только обутая нога обладаетъ необходимой въ балетѣ независимостью отъ подмостковъ, увѣренностью въ движеніяхъ и другими качествами матеріала хореографическаго искусства.

---

[1]) Настоящая статья представляетъ переводъ статьи Маріи-Луизы Беккеръ «Die Sezession in der Tanzkunst», съ нѣкоторыми сокращеніями и измѣненіями текста подлинника.

А босая нога?

Босая нога танцуетъ совершенно иначе.

Анатоль Франсъ говоритъ, что отъ высоты каблука барометрически зависитъ обаяніе, производимое женщиной, и дьяволъ, по его мнѣнію, изобрѣлъ высокій каблукъ, чтобы разставить сѣти невиннымъ сердцамъ мужчинъ.

Это наблюденіе великаго француза говоритъ не въ пользу босой ноги.

Тѣло пріобрѣтаетъ отъ обуви совершенно иное равновѣсіе, и въ перемѣщенномъ высокимъ каблукомъ центрѣ тяжести и заключается та особая прелесть, о которой говоритъ Анатоль Франсъ.

Но вотъ приходитъ сецессіонизмъ, снимаетъ съ ногъ танцовщицы балетныя туфли и на сценѣ появляется босая нога.

Равновѣсіе тѣла не то, что раньше—больше устойчивости и силы,—танцовщица болѣе приближается къ образамъ Микель Анжело и Ботичелли; тяжесть человѣческаго тѣла становится ощутимой.

Босая нога ступаетъ по сценѣ.

Мягкое тѣло поддается, сжимается; мы видимъ самую «поступь», которую скрывала обувь,—пальцы ногъ подымаются и опускаются; мы видимъ игру мускуловъ у лодыжки; видимъ, какъ сгибаются суставы, какъ движеніе распространяется черезъ колѣно къ бедру. Иллюзія исчезаетъ; осуществляется скульптурная правда.

Босая нога ступаетъ по сценѣ.

Не цвѣтная колонка скользитъ по ковру,—ни трико, ни чулокъ не скрываютъ больше игры тѣней, нѣжной краски циркулирующей крови, голубыхъ линій жилъ и бѣлыхъ поверхностей тѣла—и все становится живой картиной, полной правды и измѣнчивой реальности. Цвѣтовые нюансы тѣла, которые скрывались въ угоду приличію, дѣлаются вдругъ средствомъ художественной изобразительности.

Босая нога ступаетъ по сценѣ.

Она не можетъ играть и метаться такъ, какъ нога, защищенная обувью—она должна охранять свою чувствительность; ея подвижность и

тяжесть иныя, разнообразіе ея движеній ограничено, но они мягче. То, что доступно танцовщицѣ, танцующей безъ трико и туфель, совершенно недоступно танцующей въ туфляхъ. Въ чемъ же заключается особая прелесть босой ноги?

Она—живая жизнь.

Границы ея красоты—границы гармоніи и естественности; бравура и техническіе трюки не дадутъ здѣсь впечатлѣнія красоты. Танецъ босой ноги—танецъ покоя, гармоніи, ритмирующаго чувства мѣры—это не работа усилія и техники, а изобразительность темперамента и настроенія. Въ балетѣ ступня и нога средства для цѣлей танца, въ танцѣ же обнаженной ноги она—средства игры и мимики.

Босая нога—такое же мимическое средство выраженія, какъ и обнаженная рука.

Мы говорили до сихъ поръ только объ обнаженной ногѣ, потому что она и есть истинное зерно сецессіонизма въ танцѣ. Всякое иное обнаженіе не могло бы произвести подобнаго переворота. Только босая нога создала то разнообразіе въ хореографіи, ту богатую красками скалу варіацій, которую даетъ теперь переходъ отъ балета къ танцамъ Дунканъ.

Цѣлый рядъ поколѣній забылъ, сколько красоты и граціи, какая способность мимической изобразительности заключена въ человѣческой ногѣ.

Забыта была и мимика руки. Она превратилась въ традиціонные пріемы движенія и потеряла свою пантомимическую цѣнность.

Среди народовъ древности только этруски и египтяне цѣнили мимику и выразительность движеній рукъ; въ греко-римскомъ же искусствѣ это наблюдается только тамъ, гдѣ есть наличность этрусскаго вліянія. Оцѣнку движеній рукъ встрѣчаемъ мы отчасти и у восточныхъ народовъ, которымъ вообще присуща оживленная жестикуляція. Сецессіонизмъ танца, обнаружившій пантомимическую изобразительность босой ноги, естественно долженъ былъ обратить вниманіе и на выразительность рукъ и отвести и имъ должное мѣсто въ танцѣ.

У танцовщицы, одѣтой въ корсетъ, трико, балетное платье и туфли,

тѣло негибко—оно стянуто и стилизовано, и никакое, даже самое порывистое движеніе не въ состояніи вывести его изъ этого состоянія стилизаціи. Танцовщица-босоножка—танцуетъ ли она совершенно нагой, или нагая отчасти—должна подбирать движенія, которымъ свойственнѣ спокойный, выдержанный ритмъ, она вынуждена гармонизировать движенія своего тѣла, такъ сказать, контрапунктически.

Ей не достаетъ беззаботной быстроты движенія, зато она обладаетъ безконечно большей мягкостью и гибкостью всего тѣла. Она имѣетъ возможность установить полную гармонію между своей фигурой и покрывающими ее одеждами, такъ что движенія ихъ слѣдуютъ мягкими линіями за ритмическими изгибами и поворотами ея тѣла. Она нага въ своихъ одеждахъ. Будетъ ли то греческій хитонъ, фантастическій, или экзотическій костюмъ, обнажена ли она совершенно или только отчасти,—во всѣхъ случаяхъ она нага, нага, несмотря на одежды. Линіи тѣла обусловливаютъ линіи одеждъ и считаться приходится ей только съ однимъ—съ движеніемъ воздуха, вызваннымъ ея танцемъ. И если ей удастся использовать это движеніе воздуха въ цѣляхъ художественной стилизаціи, правильно разсчитать его относительно контурныхъ линій своей фигуры и ритма, который устанавливается вокругъ нея движеніемъ одеждъ, то своимъ танцемъ она создастъ законченное художественное произведеніе, полное неисчерпаемо-богатыхъ перспективъ.

Въ искусствѣ пользоваться этимъ воздушнымъ водоворотомъ, усиливая его игрой свѣтовыхъ эффектовъ, заключается значительная доля успѣха танцовщицы Лои Фуллеръ. Айседора же Дунканъ—художница, у которой при всѣхъ ея достоинствахъ ощущается отсутствіе этого тонкаго умѣнья, отчего и достоинства ея остаются не вполнѣ использованы и выкристализованы.

Это лишь два примѣра для иллюстраціи.

Люди, ничего не понимающіе въ искусствѣ, видятъ въ обнаженномъ танцѣ нѣчто неприличное, скандальное—шарлатанство, разсчитанное на возбужденіе чувственныхъ инстинктовъ у публики. Они забываютъ, что

одѣтое, наполовину обнаженное и искаженное корсетомъ тѣло возбуждаетъ безнравственные помыслы въ несравненно большей степени. Танецъ обнаженнаго тѣла можетъ быть вполнѣ цѣломудреннымъ, между тѣмъ какъ такіе танцы, какъ матчишъ и кеквокъ, танцуемые даже въ закрытыхъ платьяхъ, производятъ нестерпимо вульгарное впечатлѣніе. Сама по себѣ обнаженность играетъ въ этомъ смыслѣ лишь второстепенную роль, а между тѣмъ для современнаго эстетическаго вкуса она является моментомъ художественной цѣнности.

Въ созданіи новыхъ спеціальностей художественнаго танца первое мѣсто за послѣднее десятилѣтіе заняла Германія. Это не значитъ еще, что всѣ танцовщицы новаго типа—нѣмки. Большинство ихъ вышло изъ Америки и любящей танцы Англіи. Но въ то время, какъ Парижъ и другіе міровые города оставались безучастны къ новаторшамъ въ области танца и подчасъ даже, относясь враждебно къ самой идеѣ хореографическихъ новшествъ, отказывались сдавать имъ свои театры и концертные залы,—Берлинъ принималъ ихъ съ распростертыми объятіями. Въ Берлинѣ впервые было замѣчено ихъ художественное своеобразіе—лишь здѣсь оно получило должную оцѣнку и лишь здѣсь отнеслись серьезно къ стремленіямъ артистокъ-новаторшъ и восторженные цѣнители-художники основали имъ форумъ и провозгласили имъ славу.

Съ этимъ берлинскимъ успѣхомъ они возвращались, конечно, въ Парижъ, гдѣ денежный успѣхъ является слѣдствіемъ берлинскихъ премьеръ, послужившихъ началомъ признанію ихъ всѣмъ остальнымъ міромъ.

Это типическая картина карьеръ всѣхъ или почти всѣхъ танцовщицъ.

Ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что первыя художницы этого типа вышли изъ Америки и Англіи. Англійскій спортъ, въ теченіе цѣлаго поколѣнія тренировавшій женское тѣло, преобразовалъ его въ такой степени, что женщины, спеціально одаренныя для танца и ритмическихъ художественныхъ изображеній, пріобрѣли возможность найти новыя, болѣе свободныя и оригинальныя, формы танца раньше, чѣмъ женщины, прошедшія пуританское воспитаніе, практикуемое въ Германіи. Тѣло было

пріучено управлять мускулатурой и создалась почва для новыхъ самобытныхъ формъ танца. Кромѣ того, въ Англіи и Америкѣ женщины уже съ давнихъ поръ пользуются большей независимостью, чѣмъ женщины другихъ націй, такъ что тамъ мыслящей женщинѣ, проникшейся идеалами античнаго искусства, легче было рѣшиться избрать спеціальностью художественные танцы. Затѣмъ, среди американскихъ студентокъ давно уже упрочилась исключительная любовь къ ознакомленію съ памятниками античности. И вотъ, изучаемыя здѣсь съ удивительнымъ рвеніемъ и настойчивостью греческія вазы и танагрійскія фигуры оцѣнены были въ качествѣ матеріала для живого воспроизведенія греческой жизни, греческаго танца и античнаго театра, раньше, чѣмъ гдѣ-нибудь. Въ то время, какъ по ту сторону океана шло ревностное изученіе вазъ и терракотъ, по нашу сторону Великихъ водъ спеціалисты долго еще оставались на гимназической точкѣ зрѣчія «большого искусства». Такъ называемому «мелкому» или «ремесленному искусству» не удѣлялось почти никакого вниманія. Оно отодвигалось въ сторону, изгонялось въ заднія помѣщенія музеевъ, и съ иронической улыбкой предоставлялось для изученія усерднымъ молодымъ доцентамъ, въ то время какъ тайные совѣтники и штатные профессора посвящали свое просвѣщенное вниманіе исключительно большой скульптурѣ. То, что въ Америкѣ составляло предметъ ревностнаго и добросовѣстнаго изученія, расцвѣло и въ Англіи подъ вліяніемъ искусства Burne Yones'a.

Двѣ артистки заставили въ теченіе послѣднихъ лѣтъ особенно много говорить о себѣ, создавъ въ смыслѣ этого сецессіонизма особый стиль и породивъ безчисленное количество ученицъ и подражательницъ. Это Айседора Дунканъ и Лои Фуллеръ.

Обѣ въ своемъ искусствѣ исходили изъ изученія древне-греческихъ статуэтокъ, вазъ и терракотъ. Но творили онѣ, несмотря на общую исходную точку, совершенно различно. Обѣ въ началѣ карьеры подвизались нѣкоторое время въ Америкѣ, а затѣмъ созрѣвъ направились въ Германію и тамъ добились признанія.

Лои Фуллеръ имѣла успѣхъ и въ Парижѣ и затѣмъ уже переселе-

лась въ Германію. Айседора же Дунканъ не произвела въ Парижѣ впечатлѣнія. Только два года тому назадъ, опираясь на свой успѣхъ въ Германіи и пожавъ лавры въ Ниццѣ и Монако, она снова появилась въ Парижѣ и на этотъ разъ завоевала и французскую публику.

Прототипомъ для Лои Фуллеръ послужили фигуры танагріекъ, танцовщицъ древней Греціи, танцовавшихъ въ мантіяхъ—это остатки искусства, относящіеся въ большинствѣ ко 2-му и 3-му вѣкамъ до Р. Х. Къ античному матеріалу, почерпнутому изъ этого источника, она присоединила плисированную матерію, о которой знали и древнія гречанки. Выходя затѣмъ за предѣлы средствъ архаическаго искусства, она приспособила для своихъ цѣлей современныя художественныя средства сцены—красочные эффекты и эффекты электрическаго освѣщенія. Но эти поразительныя по красотѣ пластическія средства, производившія совершенно своеобразное впечатлѣніе, создавшія особый стиль, примѣнялись, къ сожалѣнію, артисткой безъ всякой осторожности и оказались, поэтому, роковыми для ея здоровья. Страдая физически съ году на годъ все сильнѣй и сильнѣй, танцовщица вынуждена была мало по малу ограничивать свои собственныя движенія и заставить покрывала танцовать вокругъ себя.

Лои Фуллеръ не только превосходная и изобрѣтательная танцовщица, но и незаурядный философъ, у котораго мотивы возникаютъ изъ опредѣленныхъ проблемъ красоты, такъ что можно предполагать, что ей предстоитъ создать еще много новаго, если къ ней перейдетъ руководительство танцовальной школой Новаго театра въ Бостонѣ. Американское правительство предоставитъ, конечно, ей всѣ средства и полную возможность развивать и осуществлять свои художественныя идеи.

Айседора Дунканъ это—греческая танцовщица по преимуществу, родоначальница обнаженія въ танцѣ. Для Германіи по крайней мѣрѣ она первой создала этотъ типъ танцовщицы. При своемъ появленіи въ Германіи она находилась еще подъ сильнымъ вліяніемъ англійской и американской декоративной техники, которой, впрочемъ, пользовалась съ большой чуткостью и знаніемъ исторіи.

Но здѣсь она вошла въ берлинскіе эстетико-сецессіонистскіе круги, для которыхъ быстро стала художественной танцовщицей-пророчицей и которые дали ей возможность основаніемъ школы танцевъ упрочить свое положеніе и привлечь молодое поколѣніе къ своему новому искусству. Если по существу танцы ея въ этотъ берлинскій періодъ остались тѣми же, то въ деталяхъ начинаетъ въ нихъ сказываться вліяніе художника Фидуса, его тонкихъ линій и красокъ—отъ историческихъ декорацій она переходитъ къ сецессіонистскимъ, значительно углубляя этимъ свое искусство.

Многому научилась она также отъ своей англійской конкуррентки—Модъ Алланъ. Избирая по существу тѣ же мотивы, Модъ Алланъ, по сравненію съ Айседорой Дунканъ, обладаетъ преимуществомъ большей страстности и пылкости движеній, большей молодостью и большей упругостью и античностью формъ тѣла.

Обѣ танцовщицы воспроизводятъ въ настоящее время греческіе танцы не въ розовыхъ одеждахъ, а въ матовыхъ, большею частію сѣрыхъ хитонахъ, почти сливающихся по цвѣту съ подмостками и холстами, замѣняющими кулисы и задній планъ. Это ограниченіе красокъ создаетъ опредѣленный эффектъ. На сценѣ, на которой нѣтъ ничего, кромѣ одной танцующей фигуры, доминируетъ цвѣтъ обнаженныхъ частей тѣла, чѣмъ сильно подчеркивается тѣлесность этой фигуры и, конечно,—не въ неэстетическомъ смыслѣ,—возсоздается образъ греческой трагической актрисы въ обстановкѣ античнаго театра. Эта, кажущаяся сецессіонистской, сѣрая декорація вполнѣ соотвѣтствуетъ характеру античности и даетъ своимъ однотоннымъ цвѣтомъ впечатлѣніе того же величаваго спокойствія, что и стѣны античнаго театра.

Но все же я больше всего люблю Дунканъ не за ея греческіе танцы, а за ея воплощеніе въ танцѣ Ботичелли и сѣверо-итальянскихъ мастеровъ. Ея греческимъ образамъ не достаетъ выпуклости формъ; посадка головы, движенія рукъ, какъ и все вообще строеніе тѣла у нея чисто прерафаэлитскія, и въ этомъ собственно и заключается истинное своеобразіе и

субъективная красота формъ этой художницы. Когда видишь ея греческіе танцы, трудно отдѣлаться отъ впечатлѣнія, что она все таки не гречанка, между тѣмъ какъ интерпретируя итальянскихъ мастеровъ (Primavera), она перевоплощается въ ихъ образы до полнаго совершенства.

Вліяніе Фидуса на творчество Дунканъ сильнѣе всего выражено въ ея школѣ танцевъ, въ которую принимаются дѣвочки въ возрастѣ отъ 7-ми лѣтъ. Танцы этихъ дѣтей тѣ же, что танцы и хороводы на рисункахъ Фидуса. Въ нихъ никогда не замѣтишь чертъ греческаго или старогерманскаго хоровода. И все же въ этихъ, вдохновленныхъ Фидусомъ, танцахъ столько удивительной красоты, изящества и художественнаго содержанія, что школа Дунканъ достойна самаго широкаго вниманія. Симпатичный художникъ, скромно стоящій со своими идеями позади, долженъ чувствовать большое удовлетвореніе и радость отъ такого воплощенія въ жизнь его искусства!

Три ученицы Дунканъ успѣли уже эмансипироваться и стать въ свою очередь вполнѣ своеобразными артистками. Это вѣнки, сестры Визенталь. Съ античнымъ вліяніемъ ихъ учительницы у нихъ соединилась врожденная любовь къ вѣнскому вальсу. Вѣна—родина Ланнера, городъ, въ которомъ творили и Штраусъ, и Гайднъ, и Бетховенъ—дала этимъ художницамъ ихъ своеобразную индивидуальность. Онѣ—воплощенная юность и жизнерадостность и отъ ихъ вальса брыжжетъ вѣнскій темпераментъ. Онѣ танцуютъ и Бетховена, и Шуберта, и Глюка и все это танцуютъ съ особымъ претвореніемъ въ ритмъ музыки, которое совершенно исключительно и типично для нихъ, какъ вѣнокъ. Въ ритмѣ ихъ танцевъ безудержная страсть и дикость.

Но наибольшее впечатлѣніе онѣ все таки производятъ въ вальсѣ. Видѣть Грету Визенталь, танцующей Дунайскій вальсъ, совершенно своеобразное, захватывающее наслажденіе, и въ этомъ ученицы ушли далеко отъ своей учительницы, пошли по совершенно другому пути.

Ольга Десмондъ своими выступленіями въ Берлинѣ вызвала любопытные дебаты въ рейхстагѣ. Это, конечно, не могло не послужить для нея рек-

ламой при дальнѣйшихъ ея выступленіяхъ въ Парижѣ. Всѣмъ интересно было увидѣть, что господамъ изъ центра показалось въ ней столь отталкивающимъ.

Впрочемъ, завсегдатаи такихъ парижскихъ театровъ, какъ Олимпія, давно уже привыкли къ появленіямъ на сценѣ совершенно нагихъ дамъ, такъ что для содѣйствія особому художественному успѣху Десмондъ лучшей услуги, чѣмъ эта парламентская дискуссія, нельзя было ей оказать.

Ольга Десмондъ еще въ большей степени и въ болѣе буквальномъ смыслѣ нагая танцовщица, чѣмъ всѣ уже названныя, такъ какъ она танцуетъ и въ самомъ дѣлѣ совершенно нагой и только въ нѣкоторыхъ, особенно подвижныхъ танцахъ прикрывается кое-какимъ подобіемъ костюма. Поэтому хореографическое творчество ея сводится лишь къ ряду граціозныхъ движеній, въ которыхъ трудно проявить особую изобрѣтательность по части новыхъ и своеобразныхъ формъ танца. Но все же было бы несправедливо отрицать въ ней всякій художественный элементъ. Она внѣ сомнѣнія изобразительница не только наготы, но и чрезвычайно красиваго и ритмическаго нагого танца, превращающагося у нея въ апоѳеозъ нагого тѣла

Въ одну линію съ Ольгой Десмондъ нужно отнести и Артемисъ Колонна, имя которой символизуетъ ея художественную программу—танцовщицы эпохи Римской имперіи. Такова она и есть съ ея пониманіемъ своеобразія собственнаго тѣла и драматической мощи его строенія и движеній.

Подъ вліяніемъ отчасти успѣховъ Айседоры Дунканъ, отчасти же обычной техники французскихъ танцевъ въ спеціальныхъ театрахъ Парижа, развилась Миртисъ—артистка, спеціальность которой одноактныя пьесы съ предусмотрѣнной въ нихъ ролью танцовщицы. Эти пьесы ставятся въ маленькихъ театрахъ, т. н., бонбоньеркахъ, вмѣщающихъ, при очень высокой входной платѣ, только очень ограниченное количество зрителей. Такъ что Миртисъ не только танцовщица, но и актриса. Танцы ея очень стильны и разнообразны. Лучшія ея роли это—Ирисъ въ «Phantaisie Neron», главная роль въ «Danse d'ivresse», танцовщица со змѣями въ «Послѣобѣденное время въ Византіи» и др.

Къ числу эксцентрическихъ танцовщицъ, происшедшихъ отъ смѣшенія кабарэ, танцевъ и драматическаго, преимущественно пантомимическаго искусства, нужно причислить Мари Ирберъ, изъ Мюнхена, которая и своими танцами, и мимико-драматической игрой, и пѣніемъ создала себѣ вполнѣ самостоятельное имя.

И Герреро развила свои танцы до сильнаго пантомимическаго искусства и въ настоящее время достигаетъ красивыхъ драматическихъ впечатлѣній своими пантомимами, въ которыхъ танцы, конечно, играютъ преобладающую роль.

Мода сецессіонизма, снявшаго съ ногъ танцовщицы балетныя туфли, не могла не заразить и тѣхъ, которыя своей славой больше всего обязаны decolleté, стилистическимъ танцамъ въ костюмахъ, или же мистицизму, какъ Маделенъ.

Нашумѣвшая и всѣмъ извѣстная Клео де-Меродъ посвящаетъ себя греческимъ танцамъ; другія, какъ Ирена Сантенъ, миссъ Говаръ де-Грей, танцуютъ безъ обуви, а Гудрунъ Гильдебрандъ и Ритта Сашетто варьируютъ костюмы.

Наряду съ греческими и мимическими танцами сецессіонизмъ принесъ намъ индійскій танецъ, который нельзя обойти молчаніемъ. Во первыхъ, нужно назвать Руѳь Сенъ-Дени. Это оригинальная восточная танцовщица, соединяющая въ себѣ утонченное художественное чутье съ экзотической непосредственностью. Ея стихія—стилизація восточнаго танца, и созданныя ею формы необыкновенно пластичны и выразительны.

Очень интересна другая представительница индійскаго стиля—Магара. Она танцуетъ въ обстановкѣ индійскаго храма. Въ рукахъ у нея змѣи, извивающіяся и сворачивающіяся кольцомъ вокругъ ея таліи и шеи. Подъ ритмъ музыки танцовщица слѣдуетъ за движеніями этихъ змѣй и это гармоническое соединеніе искусства артистки съ движеніями животныхъ производитъ совершенно своеобразное жуткое впечатлѣніе ритуальнаго танца.

Въ «Театрѣ искусствъ» на бульварѣ Батиньоль мы видѣли танецъ

включенный въ великолѣпную драму «Семирамида». Въ стилѣ, характерномъ для той эпохи, артистка, не назвавшая себя, изображала вавилонскую танцовщицу,—почти стоя на одномъ мѣстѣ, опускаясь на колѣни и снова выпрямляясь, не передвигая ногами и изгибая тѣло подъ прямымъ угломъ. Весь танецъ и заключается въ этой стилизаціи тѣла, въ наклоненіи и отбрасываніи назадъ бюста, и въ ритмической, тоскливой, строго линейной игрѣ рукъ. Этотъ танецъ принадлежитъ къ числу наиболѣе красивыхъ трагическихъ впечатлѣній, какія можетъ дать искусство танца.

Направится ли развитіе сецессіонизма въ танцѣ въ сторону этого индійско-вавилонскаго стиля, или же греческое вліяніе, показавшее уже свою силу и продуктивность, дастъ еще болѣе прекрасные плоды развитія,—во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что искусство танца переживаетъ совершенно новую эпоху, заключающую въ себѣ способность къ дальнѣйшему совершенствованію, и пока еще нѣтъ возможности предугадать, какой высоты и силы достигнетъ творчество въ области танца.

Все настоящее и будущее развитіе обусловлено тѣмъ единственнымъ моментомъ, что на сценѣ появилась босая нога танцовщицы и вмѣстѣ съ ней наступила новая эра въ искусствѣ танца, или, точнѣе, мимико-драматическомъ искусствѣ сценическихъ танцевъ. Лишь этотъ моментъ вызвалъ къ жизни новый стиль, вывелъ танецъ изъ состоянія жанра и сообщилъ ему способность значительнаго художественнаго развитія. Каждая изъ танцовщицъ новѣйшаго типа представляетъ собой самостоятельную индивидуальность, каждая изъ нихъ болѣе индивидуальна, чѣмъ Камарго, чѣмъ Гимаръ, чѣмъ всѣ остальныя звѣзды прежняго балета. Потому что онѣ идутъ дальше установившагося стиля, создаютъ новый, новыя формы, въ которыхъ отливаются ихъ темпераментъ и художественныя представленія.

У человѣчества есть языкъ тѣла—танецъ, и этотъ языкъ пріобрѣлъ не только новые обороты рѣчи, но и новую мимику, открылъ въ себѣ новую цѣнность. Каждая изъ этихъ танцовщицъ дала нашей культурѣ новую возможность выраженія.

Если говорятъ, что въ танцѣ можно вызвать цѣлое міросозерцаніе,

то это не должно казаться смѣшнымъ, потому что не существуетъ ни одного художественнаго танца безъ опредѣленнаго міросозерцанія, какъ безъ него и вообще не существуетъ никакого искусства. Танцы это—только одна изъ многихъ формъ выраженія, которыя оно ищетъ. И каждая танцовщица, дѣйствительно созидающая на почвѣ этой художественной проблемы, помогаетъ своей эпохѣ въ отысканіи новыхъ формъ для выраженія ея міропониманія.

Танецъ—трагическая красота, печаль и высшая радость жизни,—одно наряду съ другимъ. Врядъ-ли которой-нибудь изъ танцовщицъ удается изобразить печаль, тоску, страданіе и страхъ съ такой художественностью, античной мягкостью и трогательностью, какъ Айседорѣ Дунканъ (Дѣвушка и Смерть, Ифигенія и т. д.), между тѣмъ какъ въ бѣшеной потрясающей трагичности воспроизведенія современной испанской жизни къ ней близко подходитъ Герреро. Мистическую силу внушенія, жуткій демонизмъ танца интенсивнѣе передадутъ Магара, Руѳь Сенъ-Дени, Маделенъ. Онѣ увлекутъ насъ на свои таинственные пути, гдѣ темпераментъ и художественное чутье смѣшиваются такимъ удивительнымъ метафизическимъ образомъ, что слѣдовъ ихъ не обнаружить анализомъ.

Мы будемъ увлечены ликованіемъ и смѣющейся жизнерадостностью вальсовъ сестеръ Визенталь и ощутимъ танцы миссъ Алланъ, какъ великій апоѳеозъ красоты и силы человѣческаго тѣла.

Такъ вибрируетъ на всѣ внѣшнія и внутреннія переживанія современный танецъ обнаженія. Онъ представляется намъ раннимъ побѣгомъ новаго расцвѣтающаго искусства, нѣчто подобное Primavera передъ наступленіемъ мощнаго оркестроваго аккорда, полнаго расцвѣта. Интересны, какъ мастера ранняго искусства, индивидуальности этихъ танцовщицъ. Своими танцами, своими идеями онѣ порождаютъ новый ритмъ, новыя идеи и, повидимому, полагаютъ основаніе новой эпохѣ, которой предстоитъ разрѣшить совершенно иныя загадки и развить совершенно новыя проблемы.

Какъ тѣнь, блѣднѣетъ въ виду этихъ фигуръ старый балетъ—это внѣ сомнѣнія; но какъ, на какомъ базисѣ, при какихъ условіяхъ красоты и

эстетическихъ цѣляхъ разовьется новый балетъ, новая хореографія, новое драматическое искусство танца это—вопросы, которые разрѣшитъ время.

Но то обстоятельство, что существуетъ Дунканъ, танцующая Ботичеллевскую «Primavera», что существуетъ цѣлая плеяда художницъ танца, творящихъ и развивающихъ свое искусство вполнѣ самостоятельно, подаетъ намъ надежду, что и дальнѣйшій путь его, слѣдуя по линіи художественнаго развитія приведетъ къ общей конечной цѣли.

Къ цѣли, соотвѣтствующей духу современнаго человѣчества, его чувству красоты, его ритмическому чутью и чувственному демонизму.

Ибо «танецъ, какъ миѳъ и легенда, есть воплощеніе общечеловѣческаго» это—старое пиѳагорейское изреченіе, которое еще разъ блестяще подтверждается нашимъ временемъ.

Какимъ образомъ въ наше время съ его художественными взглядами мыслимъ былъ бы иной танецъ? Индивидуальности же суть люди, которые воспринимаютъ общечеловѣческое сильнѣе, чѣмъ масса, а потому и достигаютъ способности выраженія этого общечеловѣческаго. Выражая его, они дарятъ своему времени цѣнность живого наслажденія и обагащаютъ общность (массу) реальностью обладанія тѣмъ, что прежде было только мыслимымъ.

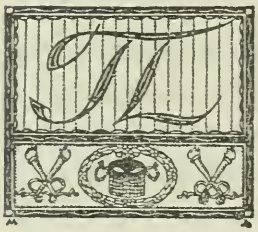
Въ этомъ смыслѣ въ современномъ обнаженномъ танцѣ заключено современное міросозерцаніе.

„БІАНКА И ГВАЛЬТЬЕРО“, ОПЕРА А. Ѳ. ЛЬВОВА.

Очеркъ изъ исторіи итальянской оперы въ Россіи.

ПОСВЯЩАЕТСЯ НЕЗАБВЕННОЙ ПАМЯТИ ПОЛИНЫ ВІАРДО.

П. А. ПЕРЕЛЕЦКАГО.



ЕРВАЯ половина сороковыхъ годовъ въ исторіи русской музыки была ознаменована выдающимися событіями музыкальной жизни. Это были: пріѣздъ въ Петербургъ Листа и Рубини, постановка «Руслана и Людмилы» Глинки и сформированіе итальянской оперы въ лицѣ Віардо, Рубини и Тамбурини. Слѣдствіемъ этого чудеснаго ансамбля было паденіе русской оперы; весь музыкальный міръ устремился въ итальянскую оперу и «Русланъ и Людмила», на третій годъ своего существованія, была снята на много лѣтъ съ репертуара.

Шестьдесятъ съ лишкомъ лѣтъ нашего музыкальнаго прогресса отдѣляютъ насъ отъ музыкальныхъ вкусовъ публики 40-хъ годовъ, и мы не должны быть очень строги къ нимъ, если мы сами, послѣ увлеченія Вагнеромъ и отечественными вагнеристами, ходимъ «послушать» Мазини или Батистини въ какой нибудь «Фавориткѣ» или «Лючіи». Итальянская опера, кажется, съ перваго дня своего существованія на свѣтѣ и до нашихъ дней, всегда привлекала къ себѣ не тѣмъ, *что будутъ пѣть, а какъ будутъ пѣть.*

Въ вышеназванной плеядѣ артистовъ имя Віардо-Гарсіа, высокая артистичность ея исполненія, при страстномъ темпераментѣ, огненномъ и гибкомъ талантѣ актрисы, позволявшей ей быть то трагической Фидесъ, то граціозной Розиной, особенно служило магнитомъ для публики итальянской оперы, которая видѣла въ Віардо явленіе необыкновенное, чѣмъ на самомъ дѣлѣ и была геніальная пѣвица, увѣковѣченная поэтическимъ перомъ Гейне въ «Письмахъ о музыкѣ»: «Эта артистка ужъ никакъ не «Филомела, воспѣвающая одну чувственную любовь весеннею порою; это

«отнюдь и не роза, потому что она дурна собою, но некрасивость ея «какъ-то благородна, даже изящна, и приводитъ иногда въ восторгъ живо-«писца Делакруа, портретиста львовъ! Въ самомъ дѣлѣ, Гарсіа напоминаетъ «скорѣе не цивилизованную красоту и кроткую грацію европейскихъ зе-«мель, а ужасающую пышность тропическихъ дикихъ пустынь, и въ иныя «минуты ея страстнаго пѣнія, особенно, когда она широко раскроетъ свой «большой ротъ съ блистающими бѣлизной крупными зубами и улыбается «съ какою то страшною граціею, ожидаешь, что тутъ же, около нея, «появятся самыя удивительныя формы растительнаго и животнаго царства «изъ Индостана или Африки; кажется, будто вотъ-вотъ поднимутся рядомъ «съ ней исполинскія пальмы, увитыя ліанами съ тысячами яркихъ цвѣтовъ,— «и никто бы не изумился, еслибъ на сцену выскочилъ при этомъ леопардъ «или жирафъ, или выбѣжало цѣлое стадо молодыхъ слоновъ. Что за то-«потня! Что за жизнь! Что за грандіозный талантъ!» А. Н. Сѣровъ, пере-водчикъ Гейне, дѣлаетъ къ этимъ строкамъ примѣчаніе: «Не ясно ли, «что «Африканка» Мейербера, съ своею смуглою героинею, среди именно «полуиндостанской, полуафриканской природы зародилась для Віардо «вслѣдствіе этого мѣткаго замѣчанія несравненнаго музыкальнаго фелье-«тониста».

Глинка восхищался талантомъ Віардо и имѣлъ на это право болѣе другихъ: «Г-жа Віардо-Гарсіа сдѣлала публикѣ самый пріятный сюрпризъ: «она спѣла арію Гориславы изъ «Руслана и Людмилы» Глинки на чисто «русскомъ языкѣ. Да какъ она спѣла! Всѣ двѣ тысячи слушателей, напол-«нявшихъ залу, были увлечены единодушнымъ порывомъ восторга и громко «и неотступно требовали повторенія. При этомъ надо замѣтить, что пѣ-«вица не употребила ни одного итальянскаго украшенія, чтобъ скрыть «бѣдность созданія, какъ итальянцы часто дѣлаютъ съ аріями иныхъ слав-«ныхъ композиторовъ: она передала всю каватину въ ея первобытной «простотѣ, ни прибавя, ни убавя ни одной нотки...» («Литературная Газета» 1845 г., № 14). Портретъ Віардо долженъ быть въ Музеѣ Глинки на вид-номъ мѣстѣ!

Интересно письмо, поднесенное петербургскимъ купечествомъ при подаркѣ Віардо, въ которомъ просятъ ее: «принять эту незабудку (souvenir) «отъ имени русскихъ людей, которые хотя и не разбираютъ ея таланта «по нотамъ, но чувствуютъ всю прелесть ея геніальнаго пѣнія!» («Литературная Газета» 1845 г., № 11).

Всеобщее увлеченіе итальянской оперой въ Петербургѣ вызвало у русскаго композитора желаніе написать итальянскую оперу и, такимъ образомъ, появилась «Біанка и Гвальтьеро» А. Ѳ. Львова, написанная въ 1843 году, поставленная въ первый разъ въ Дрезденѣ, въ переводѣ, на нѣмецкомъ языкѣ, а въ 1845 году поставленная въ Петербургѣ.

Опера Львова должна считаться первой итальянской оперой русскаго композитора и первой оперой русскаго композитора, поставленной въ Германіи.

Алексѣй Ѳедоровичъ Львовъ [1]), сынъ Директора Придворной капеллы Ѳедора Петровича Львова, родился въ 1799 году въ Ревелѣ и умеръ въ 1870 году. Съ дѣтскаго возраста онъ проявилъ любовь къ скрипкѣ и изъ него вышелъ знаменитый скрипачъ-виртуозъ и квартетистъ, прославившійся за границей своими концертами, которые сблизили Львова съ свѣтилами европейской музыки: Мендельсономъ, Шуманомъ, Берліозомъ, Мейерберомъ, Листомъ и другими. Слава Львова, какъ композитора, началась послѣ созданія имъ національнаго гимна «Боже, Царя храни». Сдѣлавшись въ 1837 году Директоромъ Придворной капеллы, Львовъ прославилъ себя собственными духовными сочиненіями, а также переложеніемъ на голоса древнихъ церковныхъ пѣснопѣній (Обихода), устройствомъ камерныхъ и симфоническихъ собраній (квартеты и симфоніи Бетховена), гдѣ проявилъ свой блестящій даръ, какъ квартетистъ и дирижеръ. Какъ композиторъ свѣтской музыки, Львовъ написалъ много сочиненій для скрипки: концертъ, Caprices, фантазію «Дуэль» для скрипки и віолончели и много другихъ. Изъ оперъ, кромѣ «Біанка и Гвальтьеро», имъ написаны русскія оперы:

---

[1]) Жизнеописаніе А. Ѳ. Львова въ собственныхъ его запискахъ: «Записки композитора А. Ѳ. Львова». «Русскій Архивъ» 1884 г., выпускъ 4 и 5.

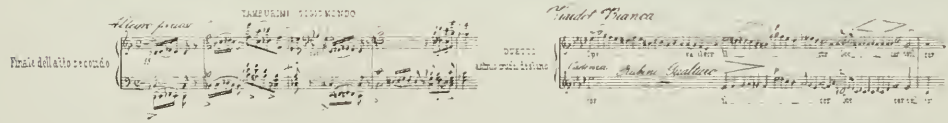
«Ундина», поставленная въ Петербургѣ въ 1849 году, и «Староста Борисъ», или «Русскій мужичекъ и французскіе мародеры», поставленная въ Петербургѣ въ 1854 году. Какъ оперный композиторъ, Львовъ всегда находился подъ вліяніемъ нѣмецкой и итальянской школы оперной музыки; съ появленіемъ Глинки старыя традиціи нѣмецкой и итальянской оперы должны были уступить дорогу истинно національной музыкѣ автора «Жизни за Царя» и «Руслана» и въ этомъ скрывается причина неуспѣха «русскихъ оперъ» Львова.

При постановкѣ «Біанки и Гвальтьеро» въ Дрезденѣ въ 1844 году газета «Сѣверная Пчела» Булгарина взяла подъ особое покровительство оперу Львова. Газетой былъ командированъ въ Дрезденъ музыкальный критикъ М. Р... (Возможно, что Ростиславъ — графъ Ѳ. М. Толстой), который въ статьѣ «Русская опера въ Германіи» [1]) заявилъ, что русское искусство завоевало себѣ во всѣхъ своихъ отдѣлахъ вниманіе Европы и только за русской оперой остался пробѣлъ, который и пополненъ въ данное время постановкой оперы Львова въ Дрезденѣ. Затѣмъ корреспондентъ описываетъ, какъ хорошо играетъ на скрипкѣ Львовъ и съ какими важными артистами онъ вмѣстѣ играетъ. Далѣе корреспондентъ сообщаетъ, что «прелестная опера А. Ѳ. Львова была поставлена въ первый разъ въ «Дрезденѣ 1/13 минувшаго октября; послушаемъ, какъ о ней отзываются «наши добрые умные и ученые сосѣди, нѣмцы, тѣ самые нѣмцы, которые «вознесли музыкальное искусство на высшую степень его настоящаго ху«дожественнаго достоинства и изъ среды которыхъ вышли величайшіе «композиторы цѣлаго міра. Здѣсь не можетъ быть пристрастія. Нѣмцы, «болѣе нежели другіе, разумѣютъ дѣло и способны ко всему, кромѣ энту«зіазма: на ихъ сужденіе положиться можно. Передъ нами цѣлая кипа жур«нальныхъ статей, въ которыхъ говорится объ оперѣ «Біанка и Гвальтьеро». «Сборъ этихъ статей составилъ бы цѣлый томъ, но мы считаемъ доста«точнымъ выписать только нѣкоторыя изъ нихъ не по какому либо систе«матическому выбору, а просто, какъ придется». Тутъ корреспондентъ

[1]) «Сѣверная Пчела» 1844 года, № 265.

выписываетъ нѣсколько образцовъ нѣмецкой музыкальной критики. Вотъ одинъ изъ нихъ изъ газеты «Leipziger Zeitung»: «Еще на музыкальномъ «вечерѣ, данномъ здѣсь 23 мая (4 іюня) г. генераломъ Алексѣемъ Львовымъ, «на которомъ онъ, какъ геніальный виртуозъ на скрипкѣ, произвелъ общій «восторгъ, исполнены были нѣкоторыя пьесы изъ его оперы «Bianca e «Gualtiero» (съ французскимъ текстомъ), заслужившія единогласное одо- «бреніе. По переложеніи либретто (соч. Гилью) Грюнбаумомъ (въ Берлинѣ) «на нѣмецкій языкъ, означенная опера, въ полномъ составѣ своемъ, была «вчерашній день въ первый разъ представлена на Королевскомъ театрѣ. «Не взирая на неудовлетворительность либретто, г. Львовъ въ этомъ про- «изведеніи умѣлъ создать привлекательную музыкальную картину, испол- «ненную разнообразія, блистательную во многихъ частяхъ и отличающуюся «тончайшими оттѣнками изящнаго вкуса. Это произведеніе, примѣчательное «по тщательной отдѣлкѣ, созданное съ любовью и добросовѣстностью, «соединяетъ въ себѣ основательность и полноту Нѣмецкой школы компо- «зиціи съ богатствомъ и свѣжестью мелодій Итальянской оперы. Велич- «ственно и сильно выражено первое появленіе Сфорцы съ завоеванными «знаменами; въ радостныхъ звукахъ любви изливаетъ Біанка ожиданіе «близкаго возвращенія возлюбленнаго героя. Каватина Гвальтьеро прони- «кнута чувствомъ нѣжнѣйшей, чистѣйшей любви. Финалъ начинается пре- «красно сдѣланнымъ квартетомъ: мѣсто дѣйствія измѣняется, буря, похи- «щеніе Біанки; общее смятеніе. Движеніе и эфектъ постепенно усиливаются, «массы оркестра и хора растутъ и, наконецъ, разражаются въ могучихъ «порывахъ, образующихъ превосходное заключеніе перваго дѣйствія. Второе »дѣйствіе отличается бо̀льшею простотою и, вмѣстѣ съ тѣмъ, еще бо̀льшею «привлекательностью въ музыкальномъ отношеніи. Дуэтъ Біанки съ по- «хитителемъ ея, Сигизмундомъ, и потомъ большой терцетъ обоихъ съ «плѣннымъ Гвальтьеро сдѣланъ прекрасно и соотвѣтственно сценическому «положенію дѣйствующихъ лицъ. Но перлъ всей оперы есть слѣдующій за «симъ дуэтъ Біанки и Гвальтьеро, оканчивающійся молитвою съ сопро- «вожденіемъ хора. Здѣсь выражается, въ пламенныхъ и поразительныхъ

C. Bruillot pinx. Imprimé par PAUL PETIT Pl. 1.



«созвучіяхъ, и нѣжная любовь, и смиренное упованіе, и трогательная по-«корность предъ приговорами судебъ. Здѣсь въ полной мѣрѣ выказалось «неподдѣльное чувство и высокій талантъ композитора. Послѣ описанныхъ «нами нумеровъ онъ быстро переходитъ въ воинственный характеръ по-«слѣдняго финала, который оканчивается небольшимъ терцетомъ спасен-«ныхъ Біанки и Гвальтьеро и Сфорцы. Вся опера заслужила общее одо-«бреніе и неоднократно раздавались оглушительные крики и рукоплесканія. «По заключеніи спектакля послѣдовалъ единогласный вызовъ композитора, «за отсутствіемъ котораго режиссеръ, г. Фишеръ, принялъ на себя пріятную «обязанность сообщить ему о восторгѣ и признательности публики. По-«томъ вызваны были всѣ главныя дѣйствующія лица. Вообще постановка «на сцену оперы г. Львова примѣчательна по особенной тщательности и «оживленности въ исполненіи этого произведенія какъ въ цѣломъ, такъ и «въ тончайшихъ подробностяхъ. Г-жа Шредеръ-Девріенъ, въ роли Біанки, «Тихачекъ, Детмеръ и Митервурцеръ, въ роляхъ Гвальтьеро, Сфорцы и «Сигизмунда, вполнѣ соотвѣтствовали своей заслуженной извѣстности. «Оркестръ, подъ руководствомъ капельмейстера Рейсигера, игралъ съ «огнемъ, силою и нѣжностью; хоры и танцы были исполнены совершенно «удовлетворительно. Все шло какъ нельзя лучше, и мы увѣрены, что эта «опера еще долго будетъ украшать нашъ репертуаръ».

Поставлена была опера въ Дрезденѣ на славу, при участіи первой нѣмецкой пѣвицы Шредеръ-Девріентъ, талантъ которой клонился уже къ закату. Композиторъ Кажинскій, другъ Львова, принимавшій большое участіе въ постановкѣ его оперы, въ своихъ «Музыкальныхъ замѣткахъ во время путешествія по Германіи» [1]) говоритъ: «Г-жа Шредеръ была когда то ве-«ликою артисткою... это видно и теперь; но нельзя же пѣть всю жизнь «при всевозможной доброй волѣ: пора бы ей, кажется, оставить сцену, «пока еще сцена ее сама не оставила».

Въ этомъ же «Путешествіи» Кажинскій описываеиъ чествованія Львова: «Послѣ спектакля композиторъ далъ большой ужинъ, на который пригла-

[1]) «Репертутръ и Пантеонъ 1846 г.».

«шены всѣ пѣвцы и всѣ члены оркестра. Каждый изъ капельмейстеровъ «говорилъ отъ имени всей капеллы рѣчь, которая кончалась громкими вос-«клицаніями и народнымъ нашимъ гимномъ *Боже, Царя храни*, пропѣ-«тымъ нѣмцами. Потомъ, при звукахъ трубъ и литавръ, Рейсигеръ возло-«жилъ на голову композитора лавровый вѣнокъ, а Липинскій вручилъ ему «отъ имени Королевской капеллы дипломъ, подписанный всѣми директорами «и членами оркестра. Во все время ужина оперные хористы, собравшись «подъ нашими окнами, пѣли разные стихи, написанные въ честь компози-«тора. Ужинъ продолжался до 3-го часу по полуночи». Послѣднее, ка-жется, самая главная овація, ибо нѣмцы того времени ложились спать въ 9 часовъ вечера, и если эту овацію Львову перенести на наше время, то тогда пришлось бы такъ сказать: ужинъ продолжался 3-е сутокъ.

Постановкѣ оперы Львова въ Петербургѣ предшествовали восторженные отзывы въ «Сѣверной Пчелѣ», гдѣ Ѳ. Б. писалъ: «Эта опера была играна «съ большимъ успѣхомъ въ Германіи и нашему народному самолюбію «было бы весьма пріятно, еслибъ эта опера имѣла блистательный успѣхъ «на родинѣ композитора, въ чемъ нисколько не сомнѣваемся. Г-жа Віардо-«Гарсіа, Рубини, Тамбурини, это гигантскіе таланты, которые, подобно ти-«танамъ, поддержатъ цѣлый музыкальный міръ».

28 января 1845 года состоялось первое представленіе оперы Львова на Петербургской сценѣ. «Сѣверная Пчела», отмѣчая, конечно, успѣхъ, приписываетъ его въ то же время роскоши постановки: «Г. Роллеръ пре-«взошелъ себя въ декораціяхъ. Не вѣримъ, чтобы знаменитый Гроппіусъ «могъ сдѣлась что нибудь лучше! Главная зала съ колоннами въ первомъ «актѣ и городъ въ заревѣ пламени, въ концѣ второго акта [1]) совершенство «декоративнаго искусства: chef d'oeuvre. Вызвали также г. Роллера, и по «всей справедливости: онъ воскресилъ собою и Гонзаго, и Канони, и всѣхъ «великихъ декораторовъ, прославившихъ въ началѣ нынѣшняго столѣтія нашу сцену» [2]).

---

[1]) Вѣроятно, Брюловъ имѣлъ въ виду въ своемъ рисункѣ декорацію Роллера.
[2]) «Сѣверная Пчела» 1845 года № 27.

Другой музыкальный критикъ «Сѣверной Пчелы» Р. З. (Рафаилъ Зотовъ) восторженнымъ языкомъ описываетъ музыку оперы; вотъ образецъ: «Прелестнѣйшимъ вѣнкомъ оперы показался намъ дуэтъ Біанки и Гвальтьеро. «Послѣ самаго жаркаго и превосходнаго *allegro* авторъ вдругъ переходитъ «въ тихое трогательное и торжественное *adagio*. Это молитва двухъ любяшихъ сердецъ; это прелестная музыкальная идея, навѣвающая на душу зрителя задумчивость и уныніе. Это чудесное созданіе музыкальнаго генія, «нашего даровитаго композитора! Поздравляемъ его съ этимъ нумеромъ; «это истинный тріумфъ» [1]).

Въ «Литературной Газетѣ» появилась статья объ оперѣ Львова, безъ подписи автора (предполагать можно, что статья принадлежала Ѳ. А. Кони, извѣстному водевилисту и театральному критику). Въ этой статьѣ авторъ очень трезво отнесся къ успѣху оперы, чѣмъ вызвалъ полемику со стороны «Сѣверной Пчелы», усмотрѣвшей въ критикѣ «Литературной Газеты» главнымъ образомъ отсутствіе патріотизма. Приводимъ статью изъ «Литературной Газеты» съ нѣкоторыми сокращеніями: [2]) «*Біанка и Гвальтьеро*», «*лирическая драма въ двухъ дѣйствіяхъ, сочиненія Іосифа Гилью, му-*«*зыка А. Ѳ. Львова*. Александръ Сфорца, князь пезарскій, ведетъ междоусобіе съ Сигизмундомъ Малатеста, княземъ Римини. У Сфорцы есть хо-«рошенькая дочка Біанка и храбрый полководецъ Гвальтьеро. Въ старину, «говорятъ, храбрость и красота были неразлучны; либретто вѣрно старинѣ: Біанка и Гвальтьеро любятъ другъ друга, какъ нѣжные голубки. Гвальтьеро одержалъ побѣду надъ непріятелемъ и возвращается съ тро-«феями. Сфорца готовитъ ему торжественный пріемъ и награду—руку «своей дочери. Влюбленные счастливы до нельзя, счастливы до того, что «готовы запрыгать отъ радости. Но какъ важнымъ лицамъ прыгать въ «оперѣ не приходится и притомъ это въ старину почиталось неприлич-

---

[1]) «Сѣверная Пчела» 1845 года № 29.

[2]) Любопытно, что изложеніе авторомъ принциповъ оперы, какъ драмы, совпадаетъ съ такими же принципами Вагнера

«нымъ, то они заставляютъ прыгать передъ собою другихъ—придворныхъ «дамъ и кавалеровъ Сфорцы подъ итальянскій мотивъ пѣсни: «Ты поди, «моя коровушка, домой». Веселье нарушается посланникомъ Малатесты. «Сей посланникъ, Ариберто по прозванью, объявляетъ Сфорцѣ, что его «властитель предлагаетъ ему миръ и, для большей прочности мира, хочетъ «жениться на его дочери Біанкѣ. Сфорца и въ особенности Гвальтьеро «этимъ крѣпко оскорбляются и отпускаютъ посланника ни съ чѣмъ. Но «посланникъ большой хитрецъ: онъ уже прежде провелъ въ городъ нѣ-«сколько солдатъ, переодѣтыхъ рыбаками; теперь онъ ихъ кличетъ и по-«хищаетъ Біанку насильно. Сфорца и Гвальтьеро клянутся отомстить по-«хитителю и собираютъ войско. Во второмъ актѣ Малатеста очень лю-«безно объясняется Біанкѣ въ любви; она очень невѣжливо отвергаетъ эту «любовь. Онъ грозитъ, она ничего не боится. Приводятъ воина, который «хотѣлъ прокрасться въ запертый и осажденный городъ: это Гвальтьеро. «Малатеста очень радъ. Онъ даетъ Гвальтьеро время наговориться, налю-«боваться и нацѣловаться съ Біанкой, а потомъ объявляетъ, что казнитъ «обоихъ, если Біанка сейчасъ же не выйдетъ за него замужъ. Біанка го-«воритъ: не *хочу!* Гвальтьеро говоритъ: *казни!*—и ведутъ ихъ на казнь. «Перемѣняется декорація; улица, по которой бѣгаетъ народъ и надъ ко-«торой летаютъ огненныя шутихи: это значитъ, что Римини бомбардируетъ «непріятель. Потомъ разбираютъ въ стѣнѣ нѣсколько огромныхъ камней «изъ картонной бумаги, что означаетъ брешь въ стѣнѣ. Солдаты вбѣ-«гаютъ и начинаютъ сражаться, но какъ можно осторожнѣе, чтобъ не «убить кого нибуть не нарочно; на башнѣ, наконецъ, является полковая «музыка, что значитъ—побѣда! На сцену приходятъ всѣ дѣйствующія «лица: Малатеста—побѣжденный, Сфорца—побѣдитель, а Біанка и Гваль-«тьеро—спасенные. Родитель ихъ благословляетъ. Выходитъ еще полковая «музыка на сцену; музыканты въ красныхъ кунтушахъ, играютъ громко, «что ничего не слыхать, что говорятъ важныя особы между собою и что «кричитъ народъ; но это означаетъ миръ враговъ, счастье любовниковъ и «конецъ оперы.

«Вы скажете: въ либретто есть небольшая недоимка въ *смыслѣ;* «можетъ быть, мы спорить не будемъ о такихъ пустякахъ, тѣмъ болѣе «что большая часть знаменитѣйшихъ либретто не ощущаютъ особенной «необходимости въ здравомъ смыслѣ. Но согласитесь, что въ этомъ ли-«бретто есть, по крайней мѣрѣ, движеніе, есть драматическія положенія, «есть сильные эффекты.

«Г. Львовъ весьма хорошо поступилъ, что выбралъ такое либретто, «несмотря на эти небольшіе недостатки касательно здраваго смысла. Но «какъ исполнилъ свою часть композиторъ, вотъ въ чемъ вопросъ. Попро-«буемъ разрѣшить его, какъ умѣемъ, какъ намъ кажется, по нашему «взгляду на современныя требованія оперы, какъ, наконецъ, говоритъ намъ «наше внутреннее чувство.

«Во-первыхъ, по теперешнему понятію объ оперѣ, она есть музы-«кальная драма. Музыка должна выражать въ ней мысли и чувства, какъ «въ обыкновенной драмѣ слова. Для этого необходимо, *во-первыхъ,* чтобы «въ музыкѣ было движеніе, энергія, опредѣленный колоритъ; *во-вторыхъ* «чтобы характеры лицъ рисовались музыкальнымъ образомъ ихъ выра-«женія; *въ-третьихъ,* наконецъ, чтобы пѣніе строго соотвѣтствовало смыслу «словъ и драматическому положенію лицъ. Задача эта очень трудна, потому «что тутъ, кромѣ развитія главной идеи драмы, нужна еще особенная «обработка каждой частности и, наконецъ, построеніе частей и главной «идеи въ одно гармоническое цѣлое.

«Начинающіе писать въ первый разъ оперу часто дѣлаютъ важную «ошибку: они почитаютъ либретто просто канвою, по которой можно «выводить какіе угодно узоры. Поэтому они думаютъ только объ одной «музыкѣ, не обращая вниманія на драму, и набрасываютъ свои вдохно-«венія безъ всякаго изслѣдованія, могутъ ли эти вдохновенія сочетаться «съ драматическимъ матеріаломъ, который имъ далъ поэтъ. Но въ оперѣ «музыка должна только подкрѣплять поэзію; композиторъ долженъ идти «объ руку съ драматургомъ, если онъ хочетъ дѣйствовать на зрителя и «производить эффектъ. Поэтому то такой родъ музыкальнаго творчества

«и называется *драматическою* музыкою въ отличіе отъ остальныхъ ро-«довъ, гдѣ фантазія компониста не связана никакими условіями.

«Г. Львовъ, безспорно, музыкантъ чрезвычайно даровитый, но доселѣ «онъ занимался композиціями для церковной музыки, которыя всѣ имѣютъ «болѣе или менѣе неоспоримыя достоинства, и теперь впервые вступилъ «на поприще музыки драматической. Весьма простительно, если онъ въ «первомъ своемъ опытѣ впалъ въ нѣкоторыя погрѣшности противъ условій «оперы.

«Въ «Біанкѣ и Гвальтьеро» есть много мѣстъ ученыхъ, хорошо «обдуманныхъ и совѣстливо обработанныхъ, но они не производятъ желае-«маго эффекта на сценѣ, потому что не принадлежатъ музыкѣ драмати-«ческой. Тѣ же самыя мѣста въ симфоніи, въ квартетѣ были бы замѣча-«тельными красотами; на сценѣ же, гдѣ слушатель хочетъ положитель-«ныхъ впечатлѣній, гдѣ воображеніе его, слѣдя за поэтомъ, работаетъ «возлѣ композитора, они проходятъ незамѣченными. Намъ кажется также, «что композиторъ не рѣшилъ еще внутренно, какой школы держаться: «нѣмецкой или итальянской. Въ его оперѣ видно направленіе нѣмецкое, «но оно слишкомъ приправлено итальянизмомъ. Отъ того созданіе его не «имѣетъ опредѣленнаго колорита, и это много вредитъ общему впеча-«тлѣнію. Многія аріи написаны очень хорошо, но онѣ не производятъ «должнаго эффекта, потому что не соотвѣтствуютъ положенію лица. Нашъ «композиторъ впалъ именно въ погрѣшность всѣхъ начинающихъ: онъ «смотрѣлъ на либретто, какъ на вещь стороннюю, какъ на матеріалъ. «Это можно доказать многими мѣстами его оперы. Напримѣръ, въ первомъ «актѣ, когда ожидаютъ прибытія Гвальтьеро, дамы поютъ хоръ, подъ ко-«торый другія танцуютъ. Хоръ этотъ такъ мраченъ, какъ будто дамы «готовятся къ похоронамъ, а вслѣдъ затѣмъ выходитъ Біанка и воскли-«цаетъ: «О! какъ меня восхищаютъ ваши восторги, ваше веселье! Это «вѣрные предвѣстники моего счастья!» Хороши предвѣстники! Одно не «соотвѣтствуетъ другому. Будь тотъ же хоръ помѣщенъ въ другомъ мѣстѣ, «онъ произвелъ бы эффектъ. Хоръ заговорщиковъ также очень слабъ и

«неопредѣлителенъ. На площади, гдѣ, кромѣ нихъ, нѣтъ ни души, они «могли бы пѣть и не sotto voce; это нисколько не опредѣляетъ характера «такого хора. Не такъ поютъ рыбаки въ «Фенеллѣ» Обера, пастухи въ «Вильгельмѣ Теллѣ» Россини.

«Но есть и мѣста превосходныя въ оперѣ г. Львова; таковы: молитва «Гвальтьеро и Біанки и тріо во второмъ актѣ. Финалъ перваго акта очень «коротокъ и не развитъ. Хоръ его отлично-хорошъ, но духовые инстру-«менты въ оркестрѣ совершенно его подавляютъ своею массою.

«Оркестровка вездѣ правильна, стройна, но въ ней данъ перевѣсъ «струннымъ инструментамъ. Авторъ очень рѣдко пользуется отдѣльнымъ «дѣйствіемъ нѣкоторыхъ духовыхъ инструментовъ, какъ, напримѣръ, англій-«скаго рожка, корнета съ клапанами, флейты и кларнета. У него по «большей части инструменты дѣйствуютъ *en masse*. А сочетаніе отдѣль-«ныхъ инструментовъ съ голосами принадлежитъ также къ значительнымъ «эффектамъ драматической музыки: г. Глинка очень хорошо постигъ эту «тайну и пользовался ею съ большимъ успѣхомъ въ «Русланѣ и Людмилѣ».

«Вотъ вкратцѣ наше мнѣніе объ оперѣ г. Львова; мы почитаемъ ее «только *опытомъ* и притомъ такимъ, отъ котораго можемъ ожидать са-«мыхъ хорошихъ результатовъ. Почтенный композиторъ написалъ свою «оперу съ видимымъ стараніемъ, съ необыкновенной совѣстливостью и «музыкальнымъ проникновеніемъ, но несоотвѣтственно съ современными «требованіями драматической музыки. Опера вышла хорошимъ соединеніемъ «музыкальныхъ ученыхъ пьесъ, для исполненія которыхъ потребны пер-«вѣйшіе таланты въ мірѣ.

«Артисты исполняли свои партіи съ необыкновеннымъ усердіемъ. Они «дѣлали чудеса изъ своихъ арій, и мы, право, не знаемъ кому изъ нихъ «отдать преимущество. Госпожа Віардо-Гарсіа разогрѣла своей душой лучшія «мѣста своей партіи и умѣла придать ей даже драматическій характеръ. «Г. Рубини употребляетъ на партію Гвальтьеро весь запасъ своего одуше-«вленія, который расточаетъ только изрѣдка въ другихъ операхъ и ко-«торый мы хватаемъ на лету въ его отдѣльныхъ аріяхъ, какъ манну

«небесную. Г. Тамбурини, въ роли Малатесты, превосходилъ самого себя. «Гг. Ферзингъ и Петровъ были прекрасны.

«Обстановка соотвѣтствуетъ выполненію. Костюмы — верхъ «богат-«ства; декораціи—верхъ прелести; особенно залы перваго и второго дѣй-«ствій. Внутренность осажденнаго города много теряетъ отъ фейерверка, «которымъ его бомбардируютъ и который, освѣщая полотно и бумагу, «портитъ иллюзію» [1]).

Эта статья «Литературной Газеты» вызвала возраженія «Сѣверной Пчелы», которая, признавая въ критикѣ «Литературной Газеты» эстетика, отрицала въ немъ музыканта и особенно возмущалась тѣмъ, что содержаніе оперы разсказано имъ шутливо. Въ «Сѣверной Пчелѣ» было приведено письмо Спонтини, написанное Львову въ Берлинѣ на партитурѣ его оперы. Это письмо даетъ мало характеристики оперы Львова, но прекрасно рисуетъ самого престарѣлаго Спонтини, знаменитаго автора «Весталки», пережившаго самого себя и свою славу, всего ушедшаго въ академическіе лавры и ордена и обратившагося въ музыкальную мумію. Вотъ письмо Спонтини:

«М. Г.! Раздѣляя съ давняго времени общее одобреніе Вашего вели-«чественнаго и поразительнаго народнаго гимна; вспослѣдствіи, по званію «maestro esaminatore при вѣковой и повсюду извѣстной Палестринской «Академіи Св. Цециліи въ Римѣ, получивъ порученіе представить разборъ «Вашихъ духовныхъ композицій, за которыя Вы были приняты въ число «членовъ этого знаменитаго общества, почитаю себя счастливымъ, что «могу присоединить къ тому новую хвалу Вашей лирико-драматической «композиціи, которую Вы мнѣ сообщили. Я замѣтилъ, что ситуаціями «перваго акта внушены Вамъ самыя пріятныя и сладкія мелодіи и что «финаломъ, равно какъ и вторымъ актомъ увлечены Ваше воображеніе и «душа къ сильнѣйшимъ порывамъ и къ драматическимъ эффектамъ, «которые Вамъ доставили блистательный успѣхъ передъ Дрезденской пуб-«ликой и передъ тамошними знатоками музыки

[1]) «Литературная Газета» 1845 г. № 6.

«Наслаждайтесь съ мѣрою и осторожностью этимъ успѣхомъ и поль-«зуйтесь опытомъ, пріобрѣтеннымъ Вами при этомъ первомъ счастливомъ «шагѣ на поприщѣ трудномъ, обманчивомъ и непостоянномъ; не выпускайте «изъ вида правила, что голосомъ человѣческимъ, по его свойству, не всегда «можно исполнить и выразить всѣ блистательные, *иногда даже отважные* «пассажи, которые Вы такъ дивно исполняете на Вашей пѣвучей и выра-«зительной скрипкѣ.

«Но посреди Вашихъ музыкальныхъ занятій, соединенныхъ съ дру-«гими трудами, не забудьте Вашего безпристрастнаго цѣнителя и искрен-«няго друга

Спонтини,

Главнаго Директора музыки и перваго капельмейстера Короля Прусскаго, Члена Французскаго Института».

Критикъ «Литературной Газеты» въ своей полемикѣ съ «Сѣверной Пчелой» очень удачно называетъ письмо Спонтини, которое онъ подробно разбираетъ, «циркулярнымъ».

Опера «Біанка и Гвальтьеро» шла всего три раза и была снята съ репертуара, причина чего, по объясненію автора оперы, въ собственныхъ его запискахъ, заключалась въ театральныхъ интригахъ: «Директоръ «назначилъ представленіе моей оперы на 28 и 29 числа,—какіе дни! 28-го «первое представленіе послѣ общей горести. 29—полугодіе со дня смерти «Александры Николаевны, такъ что поутру я долженъ былъ быть на па-«нихидѣ въ крѣпости, а вечеромъ въ театрѣ. 3-е представленіе было, «2-го февраля, не такъ удачно по причинѣ нездоровья Тамбурини (пер-«ваго баса). Однако, какая-то судьба помогла мнѣ: 28 было воскресенье и «царскій день, слѣдовательно, трауръ былъ снятъ. Оперу мою пѣли первые «европейскіе таланты... На репетиціяхъ я уже предвидѣлъ, что опера «будетъ исполнена въ самомъ высокомъ совершенствѣ, какое вообразить «возможно; однако, на первомъ представленіи замѣтилъ я въ пѣвцахъ «нѣкоторую робость, происходившую отъ вліянія на нихъ всѣхъ предше-«ствовавшихъ интригъ. Эта робость передалась мнѣ, и я прежде конца

«изъ театра уѣхалъ. Домашніе мои, возвратясь изъ театра, сообщили мнѣ, «что все прошло порядочно, особенно второй актъ; что повторяли четыре «номера и вызывали меня и всѣхъ актеровъ. Второе представленіе я взялъ «на себя остаться до конца и былъ истинно вознагражденъ за всѣ мои «претерпѣнія: пѣвцы превосходили себя, Рубини вырывалъ слезы у слуша-«телей самыхъ холодныхъ; публика вошла въ такой восторгъ, что кри-«камъ, стуку, рукоплесканіямъ не было конца; махали шляпами, платками «и вызывали меня шесть разъ и пѣвцовъ безъ счета. Все время второго «акта слезы безпрестрастно текли изъ глазъ моихъ, а во время ге-моль-«наго дуэта во второмъ актѣ я долженъ былъ сѣсть въ углубленіе ложи: «такъ сильно было объемлющее меня чувство! Нѣтъ, никогда болѣе не «услышу моей музыки, исполненной въ такомъ совершенствѣ, никогда «другого Рубини не будетъ; онъ—величайшій пѣвецъ, одаренный несравнен-«нымъ голосомъ, хорошимъ умомъ, привлекательною наружностью и про-«шедшій черезъ всѣ изгибы большой школы. Подобныя наслажденія рѣдко «съ кѣмъ изъ артистовъ случаться могутъ, болѣе же одного раза въ «жизни никогда. Никто изъ Царскаго дома въ театрѣ быть не могъ по «причинѣ траура, но мнѣ истинно было больно и непонятно, что Государь «и Императрица, зная все это, зная, что весь трудъ мой имѣлъ основа-«ніемъ преданность мою къ Александрѣ Николаевнѣ, принимавшей еще «при жизни особенное въ этомъ участіе, не сказали мнѣ единаго слова, «не токмо изъявили какое либо удовольствіе въ моемъ успѣхѣ. Полагаю, «что причиною тому были гадкія интриги со стороны людей высоко по-«ставленныхъ, въ которыя вмѣшиваться лица Царскаго дома почитали для «себя неприличнымъ.

«Въ ту же зиму опера моя два раза назначена была въ репертуаръ, «но князь Волконскій всякій разъ отмѣнялъ ее и до такой степени былъ «на меня золъ за то, что я показалъ Великому Князю Наслѣднику письмо «артистовъ, доказывающее ложь директора театровъ, что, несмотря на «желаніе Е. В. Ольги Николаевны слышать оперу и на просьбы самихъ «артистовъ, дать ея не хотѣлъ и не далъ. Рубини выбралъ первый актъ

«моей оперы для своего бенефиса, но Віардо, будучи дѣйствительно не-
«здорова горломъ, пѣть не могла. Этимъ все кончилось и, кажется, на
«долго. Горько это артисту, горько человѣку, имѣвшему единою цѣлью
«сдѣлать угодное Царскому дому! Мало по малу я старался успокоиться
«и искалъ удовольствій въ кругу домашнемъ. Желая оставить у себя память
«столь блистательнаго успѣха моей музыки, я пригласилъ къ себѣ обѣдать
«Віардо, Рубини, Тамбурини и знаменитаго нашего художника Карла
«Брюллова. Послѣ обѣда я попросилъ Віардо, Рубини и Тамбурини одѣться
«въ костюмы, въ которыхъ они были на сценѣ; Брюллову далъ бумагу и
карандашъ, поставилъ въ большомъ залѣ фортепіано, освѣтилъ лампами
«съ полу и заставилъ тихонько играть акомпаниментъ большого дуэта.
«Артисты, ставъ въ позицію, начали тихонько пѣть, а Брюлловъ рисовать.
«Какая это была восхитительная минута! Какое собраніе артистовъ и
«какихъ! Картину, которую сдѣлалъ Брюлловъ, я подарилъ Ольгѣ Нико-
«лаевнѣ; сдѣланныя же съ нея литографіи долго у меня лежали, лежали
«въ магазинахъ для продажи, но мало кому интересными показались.
«Какъ мы еще молоды, необразованы, какой убійственный холодъ ко всему
«русскому.

«Успокоившись совершенно, я принялся за вторую оперу «Ундину» («Записки А. Ѳ. Львова» въ «Русскомъ Архивѣ» 1884 года, вып. 5).

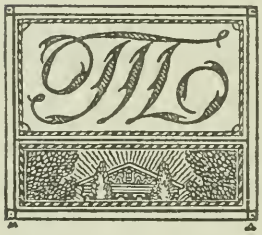
Извѣстно, что Брюлловъ свою картину «Послѣдній день Помпеи» написалъ подъ впечатлѣніемъ итальянской оперы такого же названія. Такъ что про талантъ Брюллова можно сказать, что это былъ талантъ «оперный» и рисунокъ изъ оперы Львова, несмотря на трудность изображенія поющихъ артистовъ съ открытыми ртами, удался на славу, которая навсегда останется за Брюлловымъ, какъ геніальнымъ рисовальщикомъ и портретистомъ. Его карандашу принадлежитъ и портретъ Віардо, составляющій собственность С. С. Боткина.

Въ заключеніе выскажемъ пожеланіе о возобновленіи на нашей оперной сценѣ «Біанки и Гвальтьеро» на русскомъ языкѣ, а также и другихъ оперъ Львова. И если ихъ ждетъ слабый успѣхъ со стороны музыкально-

эстетической, то со стороны музыкально-исторической ихъ ждетъ успѣхъ несомнѣнный. Мы должны сознаться, что имя А. Ѳ. Львова, какъ опернаго композитора, для насъ—terra incognita.

КЪ ПОСТАНОВКѢ ТР. Ф. ШИЛЛЕРА „МАРІЯ СТЮАРТЪ" НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА.

И. С. ПЛАТОНЪ.



ТРАГЕДІЯ Ф. Шиллера «Марія Стюартъ» въ переводѣ А. Шишкова была сыграна въ первый разъ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра 14 февраля 1886 года, въ бенефисъ Маріи Николаевны Ермоловой.

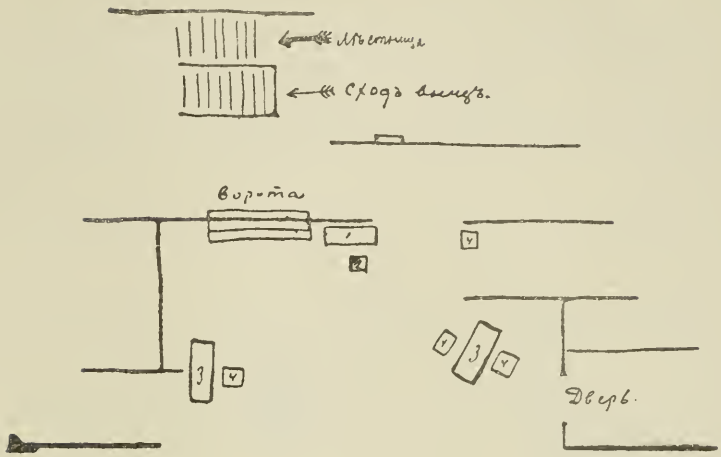
Поставлена была трагедія подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ и по образцу Мейнингенской постановки.

Роли Маріи и Елисаветы играли М. Н. Ермолова и Г. Н. Ѳедотова, роли Лейстера и Мортимера—А. П. Ленскій и А. И. Южинъ, а позднѣе—А. И. Южинъ и А. К. Ильинскій. Въ этомъ составѣ трагедія Шиллера держалась на репертуарѣ до сезона 1900 г.

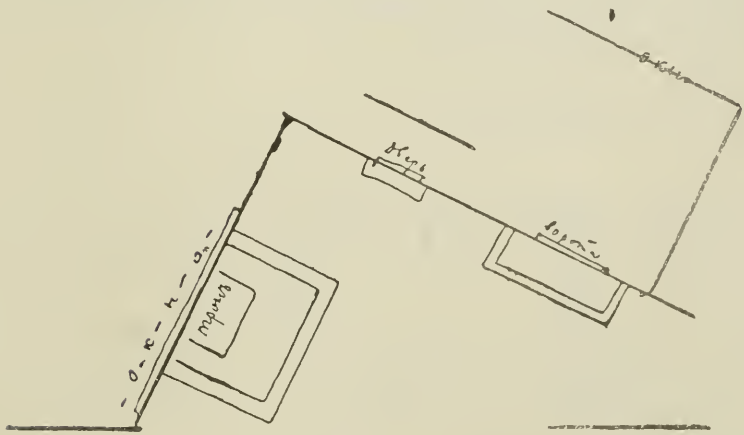
Постановка «Маріи Стюартъ» въ текущемъ сезонѣ была вызвана настоятельной потребностью театра имѣть въ своемъ репертуарѣ романтическую трагедію, появленіе которой было горячо привѣтствовано и публикой и прессой.

Для молодой части публики, еще не видавшей на театрахъ пьесъ этого характера, трагедія, окутанная ореоломъ поэзіи шотландской королевы, была настолько нова, что большинство этой юной публики не могло сразу разобраться въ тѣхъ необычныхъ впечатлѣніяхъ, которыя ей пришлось переживать во время спектакля. Да и знакомая съ романтическимъ

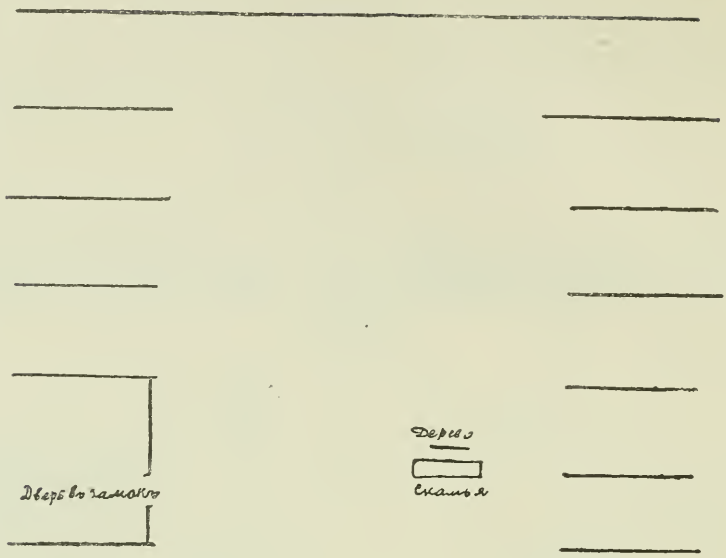
1-й и 5-й акты «Комната въ Фотрингаѣ».



1. Шкафъ.
2. Табуретъ.
3. Столы.
4. Кресла и стулья.

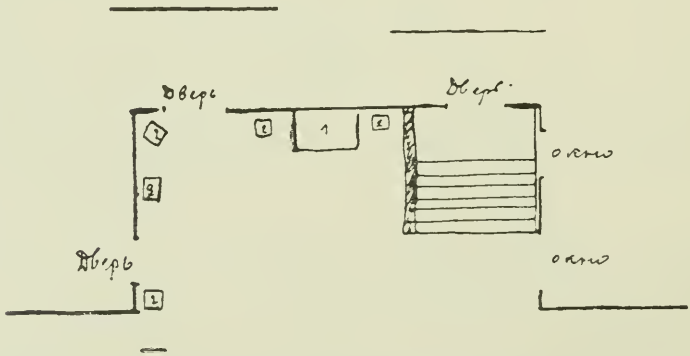


2-й актъ. Тронный залъ. Вестминстеръ.



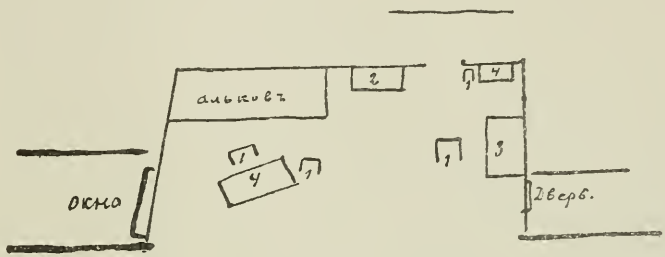
3-й актъ. Фотрингай.

репертуаромъ публика, видимо, тоже отвыкла отъ пьесъ этого характера и не умомъ, а скорѣе сердцемъ поддавалась очарованію поэзіи великаго творца трагедіи и игрѣ артистовъ.



I-я картина 4-го акта. Пріемная комната.

Нѣсколько устарѣвшій, но близкій къ подлиннику и сильный переводъ Шишкова былъ оставленъ и при возобновленіи. Были исправлены кое какіе неточности и архаизмы. Въ текстѣ были сдѣланы нѣкоторыя, очень незначительныя, сокращенія, главнымъ образомъ у Борлея, Поолета и Шрюсбюри. Послѣдняя сцена, снятая при первой постановкѣ послѣ нѣсколькихъ первыхъ спектаклей, при настоящей постановкѣ была оставлена цѣликомъ.



II-я картина 4-го акта. Кабинетъ королевы Елизаветы.

Среди многочисленнаго матеріала по эпохѣ трагедіи для исполнителей были очень цѣнны блестящія характеристики Джона Ричарда Грина (Исторія англійскаго народа) «Общество во времена Елисаветы» Сентсбюри, «Обычай, нравы и одежда при Елисаветѣ» Батсона Фроуда—History of the Reign of Queen Elisabeth и монографія Königin Elisabeth und Ihre Zeit Pr. Erich Marks, съ многочисленными рисунками и портретами.

Декоративная и костюмная часть была отлично выполнена по эскизамъ и рисункамъ академика К. А. Коровина, Г. И. Головымъ и В. В. Дьячковымъ.

Распредѣленіе ролей было слѣдующее: Елисавета—г-жи Яблочкина и Смирнова, Марія Стюартъ—г-жа Пашенная, Лейстеръ—гг. Садовскій и Ленинъ, графъ Шрюсбюри—гг. Правдинъ и Лепковскій, Борлей—гг. Бравичъ и Муратовъ, Кентъ—г. Мартыновъ, Девисонъ—г. Полонскій, Поолетъ—гг. Южинъ и Айдаровъ, Мортимеръ—г. Остужевъ, графъ Обепинъ—г. Ры-

жовъ, графъ Бельевръ — гг. Худолеевъ и Климовъ, Окелли — г. Сазоновъ, Мельвиль — гг. Красовскій и Ѳеоктистовъ, Кеннеди — г-жи Грибунина и Благово, пажъ—г-жа Ѳедотова 2.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.—НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ. „GAUDEAMUS" ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА.

К. АРАБАЖИНА.

ОВАЯ пьеса Леонида Андреева вызвала къ себѣ довольно рѣзкую оцѣнку петербургской театральной критики, что не мѣшаетъ ей, какъ это часто бываетъ на сценѣ, пользоваться хорошимъ успѣхомъ у публики.

Новый драматическій театръ пріобрѣлъ въ этой пьесѣ почти такую же хлѣбную новинку, какъ два года назадъ въ комедіи «Дни нашей жизни», тоже сурово встрѣченной въ критикѣ и, однако, обошедшей всѣ русскія сцены, сдѣлавшейся самой популярной пьесой послѣднихъ лѣтъ.

Причина такого расхожденія во вкусахъ критики и публики, вѣроятно въ томъ, что первая придавала слишкомъ большое значеніе литературной и психологической цѣнности произведенія, а публику непосредственно подкупала сценичность пьесы и тотъ легкій комедійный тонъ, по которому такъ всѣ мы стосковались и который такъ рѣдко встрѣчается въ послѣднее время и у нашихъ драматурговъ, и у артистовъ.

Быть можетъ, оказало вліяніе и то стремленіе къ жизнерадостности, которое чувствуется въ послѣднихъ двухъ комедіяхъ Леонида Андреева и совпадаетъ съ запросами жизни.

Напрасно представлять Андреева воплощеніемъ пессимизма и отчаянія, какимъ то символомъ зловѣщихъ кошмаровъ и ужасовъ.

Рядомъ съ линіей пессимизма въ душѣ Андреева никогда не пе-

реставала тянуться линія жизнерадостности. Исканія смысла жизни не мѣшали Андрееву предчувствовать живую прелесть непосредственныхъ наслажденій бытіемъ. Мы уже не разъ указывали на это въ своихъ статьяхъ объ Андреевѣ [1]).

Въ его творчествѣ вполнѣ опредѣленно намѣчаются слѣдующія мелодіи. Первая—мелодія смерти, пессимизма: счастья въ жизни нѣтъ и не можетъ быть, смысла въ жизни нѣтъ, все призрачно, иллюзорно, жизнь—тяжелый сонъ или тюрьма. Міровая гармонія это только благоустроенная узникомъ тюрьма («Мои записки»). Вторая мелодія—люди культуры испортили жизнь. Во всемъ виною—«неизбѣжная человѣческая глупость». Отсюда нѣсколько выходовъ. На первомъ мѣстѣ анархическій бунтъ Саввы. Надо взорвать всѣ кумиры человѣчества: религію, мысль, вѣру въ добро, въ государственность, въ безсмертіе, въ человѣка, въ исторію человѣчества; нужно, чтобы на землѣ «голый человѣкъ остался» и тогда сызнова, по новому, строить человѣческую жизнь.

Какъ именно по новому строить жизнь, этого Андреевъ не выясняетъ опредѣленно. Но несомнѣнно, что его идеалы настоящей жизни и новаго человѣка выросли подъ извѣстнымъ вліяніемъ ницшеанства.

Третья мелодія андреевской души—мистицизмъ. Смыслъ жизни существуетъ. Онъ непонятенъ только нашему бѣдному уму: малому разуму (анатемѣ), который привыкъ все взвѣшивать, измѣрять и исчислять. Но есть Великій разумъ, непостижимый раціонализмомъ: ни мѣрою, ни вѣсомъ, ни числомъ, не измѣряется Тотъ, кто далъ Лейзеру безсмертіе въ раскаленности огня и оправдалъ всѣ кажущіяся противорѣчія жизни. Великій Разумъ мистиченъ; онъ великая тайна, на стражѣ которой Нѣкто, ограждающій входы и желѣзныя стѣны. Но Онъ существуетъ, Онъ всему смыслъ и всему оправданіе. Такой *вполнѣ* религіозный отвѣтъ даетъ Андреевъ въ «Анатемѣ».

---

[1]) См. Радости бытія въ творчествѣ Л. Андреева («Журналъ для всѣхъ» 1910. Октябрь.) Подробнѣе—моя книга: Леонидъ Андреевъ. Итоги творчества Спб. 1910. изд. «Обществ. Пользы».

Четвертая мелодія—въ инстинктахъ жизнерадостности. Въ непосредственномъ воспріятіи жизни. Пусть кажется, что зло сильнѣе добра, что ложь не отличить отъ истины,—побѣдитъ жизнь!

Въ одной изъ забытыхъ уже статей Андреева (Джемса Линча) въ самомъ началѣ его литературной карьеры онъ пишетъ: «побѣдитъ не истина, не ложь,—побѣдитъ то, что находится въ союзѣ съ самой жизнью, то, что укрѣпляетъ ея корни и опредѣляетъ ее».

И вѣра въ побѣду жизни, любовь къ жизни звучатъ во многихъ произведеніяхъ талантливаго писателя и раннихъ, какъ, напр., «Жили были», «Праздникъ», «Весной», «На рѣкѣ», и въ болѣе позднихъ,—даже въ проклятіяхъ жизни Человѣкомъ («Жизнь человѣка»), въ повѣсти «Елеазаръ» и многихъ другихъ.

«Не лучше ли, говоритъ Андреевъ въ той же, процитированной нами выше, статьѣ—«жить хваля жизнь, нежели ругать ее и все таки жить».

Андреевъ любитъ жизнь, и если Великая печаль и туманитъ его взоры,—печаль о смыслѣ жизни («Океанъ»),—то все же она не можетъ убить въ немъ здоровыхъ потребностей радованія жизнью. И въ комедіи «Gaudeamus» мы находимъ выходъ этому чувству «радованія радостямъ» бытія.

Gaudeamus igitur juvenes dum sumus!

Будемъ веселы, пока молоды, пока не ушла отъ насъ жизнь и не настала проклятая старость, немощная, беззубая, сиротливая, одинокая.

Таковъ основной мотивъ новой пьесы Андреева. Онъ звучитъ въ еще нестройномъ, еще не налаженномъ хорѣ студентовъ въ первомъ актѣ, звучитъ неувѣренно, робко («точно нищіе на паперти поютъ») и переходитъ въ мощный и радостный гимнъ бытію въ послѣднемъ актѣ—на балу, смѣло, торжественно, побѣдительно.

II.

Въ творчествѣ Андреева замѣчается, однако, всегда какой нибудь недочетъ; всегда чувствуется спѣшность работы, которая часто ведетъ къ серьезнымъ художественнымъ промахамъ.

Въ комедіи «Gaudeamus» такихъ промаховъ не мало.

Прежде всего не выношена идея пьесы.

Gaudeamus igitur! Прекрасный лозунгъ. По русски онъ не правильно переводится: будемъ веселы!

Дѣло не въ весельѣ, а въ радованіи жизни. «Радуйтесь»! говорили въ древности при встрѣчѣ. Радуйтесь жизни, будьте бодры, умѣйте взять отъ нея все, что можно, не омрачайте духа своего уныніемъ и скорбью. Печаль, какъ ржавчина, точитъ душу. Будьте душевно сильны, здоровы, радостны. Жизнь хороша! Много отраднаго можетъ дать она бодрому, здоровому, сильному духомъ и тѣломъ.

У Андреева лозунгъ «gaudeamus» сводится къ другому лозунгу: bibamus. Андрееву рисуются радости жизни въ любви, питіи и веселомъ бездѣльѣ.

Его молодежь пьетъ непомѣрно много, пьетъ нелѣпо, безтолково, пьетъ дни и ночи, и вся пьеса словно перенесена въ дешевый ресторанъ, пропитана спиртомъ, обвѣяна его «ароматомъ». Такое по крайней мѣрѣ впечатлѣніе производитъ она на зрителя въ силу технической групировки событій и сценической иллюзіи. Въ сущности на сценѣ одинъ пьяный Онуфрій. Но его близость къ другимъ студентамъ придаетъ пьяный характеръ всему студенческому землячеству.

Нельзя относиться съ симпатіею къ *такой* молодежи, и нельзя изображать *такими* чертами всю русскую молодежь.

Не вѣрно, что пьянство—преобладающій у нея интересъ. Не вѣрно, что она такъ пуста, убога, лѣнива, ничтожна.

Сколько бы ни было въ ней недостатковъ, вполнѣ заслуживающихъ суроваго осужденія, она все же много и работаетъ; она не чужда и извѣстнаго ригоризма. Такіе типы, какъ вѣчно пьяный Онуфрій—отнюдь не пользуются симпатіями молодежи и не заслуживаютъ никакого ореола.

Трудно, впрочемъ, съ увѣренностью опредѣлить, къ какой эпохѣ относятся эти студенты: къ нашему времени или къ девятидесятымъ годамъ.

Судя по тому, что Старый студентъ читаетъ «Русскія Вѣдомости» и

находитъ, что передовая статья очень «смѣло написана»—дѣло происходитъ въ концѣ прошлаго вѣка. Цитаты изъ Бальмонта скорѣе возможны въ устахъ радикальной (хотя и пьянствующей) молодежи уже въ XX вѣкѣ. Отношеніе къ землячествамъ студента Стамескина—явленіе, болѣе новое, чѣмъ пѣнье «Gaudeamus» и въ особенности пѣсни «Проведемъ-те друзья» популярной въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ XIX в.—никакъ не позже.

И бытъ, и хронологія въ изображеніи студенчества крайне сбивчивы, и мало правдоподобны. Тутъ мы не чувствуемъ цѣльности и непосредственности художественныхъ наблюденій автора.

Второй ошибкой автора является отожествленіе радостей бытія съ юностью. Какъ будто бы только молодость способна къ радостямъ и наслажденію. Старый споръ о счастливѣйшемъ возрастѣ жизни едва ли умѣстно вновь поднимать и разрѣшать въ смыслѣ предпочтенія юности. У юности острѣе воспріятія наслажденій, но острѣе—и боль, и страданіе. Избытокъ бурлящихъ силъ—далеко еще не условіе радости и наслажденій: недаромъ самоубійства чаще бываютъ въ юные годы и рѣже въ зрѣломъ возрастѣ.

Suum cuique. Задача умнаго и тактичнаго человѣка съ достоинствомъ носить свой возрастъ,—умѣть найти радости бытія, отвѣчающіе духовнымъ и физическимъ силамъ организма.

Здѣсь мы наталкиваемся на третью ошибку Андреева. Онъ выбралъ для противупоставленія молодости и старости пожилого человѣка, 47 лѣтъ, бывшаго ссыльнаго, который хочетъ вернуть себѣ юность, поступаетъ въ университетъ, въ землячество и пытается слиться съ молодежью. Онъ даже перемѣнилъ походку, манеру говорить, пьетъ водку, которой не любитъ, куритъ, заискиваетъ въ студентахъ, ухаживаетъ за ними, принимаетъ участіе въ сходкахъ, влюбляется въ красавицу Дину и чувствуетъ себя несчастнымъ потому, что Дина предпочитаетъ глупаго, но молодого тенора, а товарищамъ по кружку скучно со старымъ и неумнымъ студентомъ.

Андреевъ хочетъ насъ увѣрить, что виною возрастъ Стараго студента, отъ котораго инстинктивно сторонятся молодые люди; но на самомъ дѣлѣ это не такъ.

Въ сущности 47 лѣтъ вовсе не старость На западѣ это пора расцвѣта силъ, время жизненныхъ успѣховъ и побѣдъ; но и у насъ въ этомъ возрастѣ еще не грозитъ гробовая доска. Мы встрѣчаемъ энергичныхъ и талантливыхъ людей, которые вынесли гораздо болѣе тяжкія испытанія, чѣмъ ссылка, людей буквально вышедшихъ изъ подъ гробовой доски, изъ каменнаго мѣшка, которые однако сохраняютъ и умственную, и физическую энергію, знаютъ счастье раздѣленной любви, успѣха, разумнаго труда, общественнаго вліянія и обаянія. Этихъ людей не чурается, не сторонится и молодежь, а напротивъ съ увлеченіемъ и интересомъ внимаетъ ихъ рѣчамъ, ихъ лекціямъ, раскупаетъ ихъ книги. Но эти люди умѣютъ съ достоинствомъ носить свой возрастъ, умѣютъ быть интересны и заслуживаютъ вниманія.

Совсѣмъ не таковъ Старый студентъ въ пьесѣ Андреева. Онъ прежде всего не умный человѣкъ. Ни одной дѣльной фразы, ни одной интересной мысли не сказалъ онъ за всѣ четыре акта пьесы. Дневникъ, который онъ ведетъ—до того сантиментальный и не литературный—что совѣстно становится слушать его. Его разговоры надоѣдливо однообразны и почти всегда не кстати. Все говоритъ онъ о своей покойной женѣ и дочери, повторяясь и надоѣдая всѣмъ и каждому личными изліяніями.

Съ молодежью онъ робѣетъ и застѣнчивъ до глупости. Студенты принесли ему варенаго рака—онъ отъ смущенія приходитъ въ восторгъ и увѣряетъ, что засушитъ этого рака на память, потому что этотъ ракъ—символъ... чего символъ,—такъ и остается невыясненнымъ...

Уныло бродитъ онъ среди молодежи и хочетъ увѣрить милую дѣвушку Лилю, что хотѣлъ вызвать на бой всю судьбу, а теперь принужденъ погибнуть... никакой судьбы онъ не вызывалъ на бой, да и никакого боя не велъ. Уныло-сантиментальный Маниловъ, не умѣющій вести себя съ достоинствомъ и создать для себя подходящее дѣло...

Такая дѣвушка, какъ Дина, не поглядѣла бы на возрастъ бывшаго ссыльнаго, она могла бы увлечься и болѣе старымъ человѣкомъ, чѣмъ Петръ Кузьмичъ, если бы онъ сумѣлъ блеснуть умственной энергіей, талантомъ,

или очаровалъ обаяніемъ успѣха, популярности. Дина—честолюбива, немного романтична; бывшій ссыльный могъ бы увлечь ее и ореоломъ мученичества, или блескомъ ума и дарованія, но Петръ Кузьмичъ такъ убогъ, такъ безцвѣтенъ и ничтоженъ, такъ некрасивъ, что естественно никого не можетъ заинтересовать.

Оттого его горе никого не трогаетъ; оттого вздохи о ненужности и безцѣльности существованія не трагичны, а просто жалки.

Всѣ указанные выше недостатки пьесы, вмѣстѣ взятые, мѣшаютъ сильному и яркому впечатлѣнію отъ бодраго и красиваго призыва автора къ жизни—«Gaudeamus igitur...»

Радости, оказывается, присущи только молодости, да и ей эти радости доступны только въ формѣ вѣчнаго питья, вѣчнаго бездѣлья въ университетѣ, иногда любви.

III.

Но рядомъ съ этими недостатками въ пьесѣ, сильно мѣшающими полному ея успѣху на сценѣ, въ ней есть немало и достоинствъ.

Технически пьеса написана очень живо. Хороши діалоги, интересны отдѣльныя сценки изъ жизни студенчества. Остроумны реплики вѣчно пьянаго студента Онуфрія; прямо заразительно веселы нѣкоторые моменты послѣдняго четвертаго акта, когда юная Лиля пляшетъ грузинскій танецъ, и все вокругъ нея ликуетъ, поетъ, смѣется, дышетъ радостью и упоеньемъ юности.

Хороша сцена встрѣчи Дины со студентомъ теноромъ въ третьемъ актѣ; сначала искренній неподдѣльный юморъ, затѣмъ трогательный лиризмъ примиренія,—все согрѣто такимъ милымъ, смѣющимся настроеніемъ автора, любящаго молодежь, но не скрывающаго отъ насъ и ея наивности и ея дурныхъ и хорошихъ чертъ...

Симпатична и красиво зачерчена фигурка юной курсистки Лили—доброй, жизнерадостной, любящей. Не безъ юмора обрисованъ теноръ, берегущій горло, а потомъ въ доказательство своего благородства просту-

живающій его на морозѣ. Онъ хочетъ погубить голосъ водкой, табакомъ, только бы Дина не презирала его, а товарищи не считали трусомъ и карьеристомъ.

— Хриплю, трагически заявляетъ онъ товарищамъ.

Но все въ молодости счастливо кончается. Горло не погибло, любовь Дины возвращена, и счастливая парочка устремляется въ Крымъ «къ весеннимъ цвѣтамъ»...

Счастливая молодость—«весенняя пѣсня души», раскрывающей свои объятія солнцу.

Очень тонко подмѣчено Андреевымъ инстинктивное отстраннiе молодежи отъ нуднаго стараго студента. Ей скучно слушать разговоры о ссылкѣ, о покойной женѣ и она, несмотря на всю привѣтливость Стараго студента и бутылки водки и вина, уходитъ отъ него къ своему предсѣдателю Костину...

Характерна фигура твердокаменнаго соціалъ-демократа Стамескина, питающагося по недостатку средствъ хлѣбомъ съ рыбьимъ жиромъ и не признающаго пѣсенъ и музыки. Въ молчанiи должны идти народы на бой... Сухая, чорствая натура.

На сценѣ Драматическаго театра пьеса поставлена тщательно, но, конечно, не безъ недостатковъ.

Стараго студента играетъ г. Карамазовъ. Это опытный и толковый актеръ, у него мягкій тонъ, хорошая читка; но и ему не удается сколько нибудь оживить сантиментальную роль,—безнадежную по всему ея рисунку.

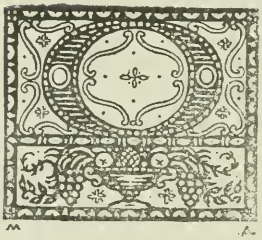
Жизненно и мило проводитъ свою роль г-жа Климова (Лиля). Типиченъ Стамескинъ въ исполненiи Стрѣнковскаго. Хорошій комикъ г. Рыбниковъ, онъ умѣло пользуется каждой деталью, каждымъ намекомъ автора, каждымъ словомъ текста, каждымъ положенiемъ, чтобы ярко и комично зарисовать образъ вѣчно пьющаго студента Онуфрія, который переходитъ съ факультета на факультетъ и хочетъ умереть студентомъ, потому что честность будто бы можно сохранить только въ университетѣ. Роль Дины исполняетъ

г-жа Раевская; тенора—г. Феона, Блохина—г. Пельцеръ, учителя гимназіи—г. Лебединскій.

Въ этой пьесѣ дебютировали по преимуществу молодыя силы Драматическаго театра; это былъ бенефисъ молодежи: по пьесѣ все молодежь и исполнители почти все молодые актеры. Многіе изъ нихъ подаютъ надежды.

МОСКВА.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Н. ЭФРОСА.



ДНА изъ ближайшихъ задачъ Малаго театра, какъ онѣ были, съ большею четностью и выпуклостью, обрисованы въ извѣстной програмной рѣчи новаго управляющаго московскою драматическою труппою, кн. А. И. Сумбатова, — создать солидную и достаточно широкую репертуарную базу, то, что въ этой рѣчи обозначено, какъ «основной репертуаръ». Безъ такого репертуара немыслима серьезная сцена, не дню довлѣющая. И не только вслѣдствіе его внутренней драгоцѣнности, его непререкаемой и непреходящей красоты. Безъ такого репертуара становится бытіе театра чрезмѣрно зыбкимъ, ставится оно въ полную, очень опасную зависимость отъ прихотливыхъ судебъ новѣйшей драматургіи. Такая зависимость должна быть необходимо расторгнута. И единственный путь — постепенно вернуть въ репертуаръ театра лучшія созданія драматургіи, міровой и нашей отечественной,—вернуть и закрѣпить.

Другая съ первою конкурирующая, задача — отражать современную жизнь драматургіи и, чрезъ нее, современную дѣйствительность, новыя ея образованія и отложенія, ея людей, ея чувства, волненія, настроенія думы, чаянія, давать всему этому въ театрѣ возможно полныя и художественныя выраженія. Какъ безъ выполненія первой задачи жизнь театра становится случайною и рискуетъ стать мелкою, незначительною, такъ безъ выполненія второй задачи сцена рискуетъ омертвѣть, остаться въ

безвоздушномъ пространствѣ, отчужденною отъ главныхъ движеній жизни и искусства.

Какъ театру распредѣлять свое вниманіе и свои силы между этими двумя соперничающими задачами, въ какой мѣрѣ служитъ своими средствами каждой изъ этихъ цѣлей? Отвѣтъ сколько-нибудь общій, конечно, невозможенъ. Зависитъ онъ отъ цѣлаго ряда условій и обстоятельствъ, то заключенныхъ въ самомъ театрѣ, то лежащихъ внѣ его. Большое опредѣляющее значеніе имѣетъ тутъ, конечно, и самое состояніе драматургіи въ данный моментъ. Когда эта послѣдняя живетъ ярко, богато, достойно,—она непремѣнно привлечетъ преимущественное вниманіе сцены, оторветъ силы театра отъ твореній, торжественно освященныхъ временемъ, къ произведеніямъ, можетъ быть, и низшей художественной цѣнности, но кипящимъ современностью. Когда, наоборотъ, вяла и бѣдна жизнь современной драматургіи или богата лишь количественно, когда въ ея явленіяхъ—цѣнность только новизны,—кто упрекнетъ театръ за равнодушіе къ такому убогому сегодняшнему дню и за тяготѣніе къ полнымъ цѣнностямъ прекраснаго прошлаго? Это будетъ уже разрывъ не съ жизнью, не съ современнымъ искусствомъ, но лишь съ соромъ и накипью въ нихъ, съ плохимъ современнымъ искусствомъ, отъ котораго чѣмъ дальше, тѣмъ лучше. И тогда театръ, говоря какъ-будто правду: «я не могу игнорировать современную драматургію»,—будетъ всетаки въ большомъ заблужденіи. Не все-же—«драматургія», что на это имя претендуетъ и что имѣетъ лишь ея внѣшнюю форму, ея легко достигаемую видимость.

Съ сейчасъ изложенныхъ точекъ зрѣнія, думается, достаточно безспорныхъ, даже шаблонныхъ, то, какъ московскій Малый театръ распредѣлилъ въ первые мѣсяцы этого сезона вниманіе и силы между своими репертуарными задачами, вызываетъ нѣкоторыя сомнѣнія. Если вѣрно то, что говорилось выше и если, съ другой стороны, Малый театръ вѣрно распредѣлилъ свое вниманіе, нужно-бы сдѣлать весьма отрадное заключеніе: мы—въ полномъ и блестящемъ расцвѣтѣ современной драматургіи, она богата жизнью, красотою, значительностью. И при томъ не только

современная драматургія вообще, но именно наша, русская современная драма. Возьмите цифры новыхъ постановокъ за первые мѣсяцы сезона, и вы должны признать одно изъ двухъ: или пышный расцвѣтъ отечественной драматургіи, или нѣкоторую ошибку въ распредѣленіи Малымъ театромъ своего вниманія. По новый годъ Малый театръ дастъ восемь новыхъ постановокъ. Изъ этого, вообще такъ большого для четырехъ мѣсяцевъ, числа постановокъ *пять* отданы новѣйшей драматургіи, въ томъ числѣ четыре—нашей русской, одна—западно-европейской, скандинавской. Только въ пору сильнаго подъема современной русской драматургіи, при высокомъ ея художественномъ уровнѣ и истинно богатой производительности, такая пропорція между цифрами освовного и новаго репертуара и между цифрами русскихъ и западныхъ новинокъ могла бы быть признана оправданной дѣйствительнымъ положеніемъ вещей. Но дѣйствительное положеніе таково, что данный моментъ слѣдуетъ признать особенно пригоднымъ для усиленнаго пополненія «основного репертуара» и достаточно оправдывающимъ равнодушіе къ репертуару новостей, тѣмъ болѣе—новинокъ домашняго издѣлія... Объ этомъ можно и должно весьма скорбѣть, весьма сокрушаться. Но всѣ самыя горячія и искреннія сокрушенія не измѣняютъ факта. И съ нимъ считаться приходится, чтобы не обременять репертуаръ серьезнаго театра ненужностями, художественными недомѣрками, чтобы не обрекать образцовую сцену на постоянный союзъ съ совсѣмъ не образцовыми произведеніями...

Кромѣ пяти постановокъ пьесъ новыхъ (гг. Гнѣдича, Карпова, Колышко и Потапенко и одной скандинавской), одна постановка была характера юбилейнаго, подсказана вполнѣ справедливымъ желаніемъ почтить въ театрѣ того, кто этому театру служилъ вѣрою и правдою пять десятилѣтій. Я имѣю въ виду Петра Дмитріевича Боборыкина и постановку его драмы «Клеймо». Соображенія юбилея вполнѣ достаточно оправдываютъ эту постановку. Но въ репертуарѣ «Клеймо», давно отжившее свою временную сценическую жизнь, а на художественную вѣчность никогда, надо полагать, и не претендовавшее,—только случайность. И, несомнѣнно, возоб-

новлялась эта боборыкинская пьеса о благородной женщинѣ съ неблагороднымъ прошлымъ въ расчетѣ лишь на небольшое число спектаклей, но никакъ не на пополненіе основного репертуара.

Какъ вклады въ него остаются пока (впереди—возобновленіе «Горя отъ ума» и «Грозы») «Марія Стюартъ» и «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». Думаю, впрочемъ, что и эта доля вклада въ основной репертуаръ должна быть уменьшена вдвое. Все въ театрѣ Островскаго, великаго нашего комика, имѣетъ всегда полное право на реставрацію. И Малый театръ съ Островскимъ, прожившій лучшее свое прошлое, отлично дѣлаетъ, что опять проводитъ черезъ свой репертуаръ весь циклъ его пьесъ, не перестаетъ припадать къ этому ключу. Но богатое наслѣдство, что оставилъ русской сценѣ авторъ «Грозы» и «Мудреца»,—всетаки разноцѣнное. Не все въ немъ одинаковой художественной значительности и цѣнности. И если только слѣпые къ подлинной красотѣ слова или въ конецъ замотавшіеся въ модной бѣготнѣ могутъ говорить, что Островскаго мѣсто—въ театральномъ архивѣ, то только раболѣпствующіе предъ старымъ авторитетомъ могутъ утверждать, что въ Островскомъ все—для вѣчной жизни, ничто не состарилось, не отжило.

Въ репертуаръ основной годятся, конечно, не части худшія въ театрѣ Островскаго, которыя отъ десятилѣтій уже покоробились и выцвѣли, но только части лучшія. И прежде всего—«Гроза», эта высшая гордость Островскаго и всей русской драмы, эта истинная наша національная драгоцѣнность. «Грозѣ» пятьдесятъ лѣтъ, и какой же русскій театралъ или любитель россійской словесности не знаетъ чуть не наизусть многихъ и многихъ ея страницъ. И всетаки, каждый разъ слышишь со сцены или читаешь эти страницы съ великимъ и радостнымъ волненіемъ, отдаешься властнымъ очарованіямъ этой красоты. Кто когда безъ слезъ смотрѣлъ послѣдній актъ трагедіи о Катеринѣ? Если Малому театру удастся достойно воплотить на своей сценѣ «Грозу», возсоздать всю ея красоту, поэзію, всю глубину и значительность, — уже одною этою постановкою можетъ быть искупленъ весь сезонъ со всѣми его неправильностями... «Гроза»

не одна. И циклъ о «Бальзаминовѣ», и «Лѣсъ», и «Безприданница», и «На всякаго мудреца», и «Снѣгурочка», и «Таланты и поклонники», которые столь строго были встрѣчены при первомъ своемъ появленіи, но которые русская публика, оказавшаяся тоньше, съ большею чуткостью, чѣмъ критика, полюбила такъ нѣжно, и еще нѣкоторыя другія—непремѣнныя части основного репертуара. Но врядъ-ли на это можетъ претендовать возобновленная въ этомъ сезонѣ драма «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». Это—не лучшій Островскій, не самый яркій и не самый глубокій. Кое-что и тутъ—великой очаровательности и значительности,—и въ бытоизображеніи, и въ психологіи ревности, и въ нѣкоторыхъ подробностяхъ анализа души Отелло изъ колоніальной лавки. И потому было снова интересно увидать Краснова, Таню, Жмигулину, особенно Афоню, который—самый сложный и глубоко взятый образъ пьесы. Но не на Красновѣ и окружающихъ его держится не умирающей слава Островскаго. И я рискую сказать, что не долго загостятся Левъ Родіонычъ и Аѳоня въ Маломъ театрѣ—опять уйдутъ, какъ разъ уже ушли. Вниманіе зрителя не закрѣпитъ ихъ въ основномъ репертуарѣ. Отъ нынѣшняго сезона въ немъ останется изъ Островскаго лишь «Гроза», конечно, если сцена будетъ сколько-нибудь въ уровень съ самой трагедіей, и въ общей передачѣ этого глубокаго и захватывающе-красиваго произведенія, и въ исполненіи важнѣйшихъ ролей, съ Катериною во главѣ.

Въ томъ, что реставрація драмы о Родіонѣ Красновѣ не удержится сколько-нибудь на долго въ репертуарѣ Малаго театра, повинно отнюдь не исполненіе. И меньше всего—исполненіе роли самого Краснова. Потому что это послѣднее стоитъ самаго одобрительнаго отзыва. У г. Падарина въ одинаковой мѣрѣ удачны и бытовая и психологическая сторона передачи этого образа. Его Родіонъ—вѣрный сынъ даннаго быта, даннаго уклада жизни. На даваемомъ исполнителемъ образѣ ярко горятъ жанровыя краски. Всегда трезвый реалистъ, ничего не боящійся тамъ, гдѣ онъ вѣренъ правдѣ жизни, бытовой-ли или психологической,—г. Падаринъ и тутъ не смущается тѣмъ, что Красновъ—«герой» одной породы со столь лю-

безной сердцу славянофильскихъ друзей Островскаго Бородкиныхъ, и что самъ Островскій былъ тутъ не прочь отъ славянофильской идеализаціи. Красновъ Островскаго, хоть и ходитъ въ долгополомъ третьегильдейскомъ сюртюкѣ, ситцевой рубахѣ на-выпускъ, въ сапогахъ бутылками и подъ скобку остриженъ, — настоящей рыцарь своей дамы, герой своей любви. Кажется, во всемъ театрѣ Островскаго ни одинъ мужъ не любитъ такъ своей жены, ни одинъ любовникъ—своей возлюбленной, съ такою громадностью, яркостью, красотою и возвышенностью чувства, какъ Левъ Родіонычъ—Таню. И г. Падаринъ, послушный сейчасъ отмѣченному, для него всегда верховному, закону реалистической правды, можетъ быть слегка пріуменьшаетъ красоту и возвышенность красновскихъ чувствъ, ихъ романтическую прикрасу. Его Красновъ погрубѣе сердцемъ, не такъ ужъ изященъ духомъ. За то—весь правда, не разукрашенная, но прекрасная. Въ его Красновѣ—большая натура, сильная, пламенная, крутая, которая подъ вихремъ страстей, подъ гнетомъ событій не согнется,—или выстоитъ, или сломается.

Исторія этой души и этого ревниваго сердца не сложна. И всѣ ея этапы проходятъ, въ исполненіи г. Падарина ясные, четкіе и выразительно переданные. Самые яркіе—два момента. Во-первыхъ, когда поддается Красновъ наивному притворству любимой жены и послѣ сомнѣній, колебаній мучительныхъ, попрековъ перешелъ къ полной вѣрѣ, что онъ любимъ, что всѣмъ предпочтенъ въ этомъ женскомъ сердцѣ... Вотъ, гдѣ реализмъ г. Падарина, его смѣлая готовность не отступать отъ правды и не льстить чувству условной красоты одерживаютъ самую цѣнную побѣду. Въ эти минуты высшаго восторга любви, самаго жаркаго упоенія счастьемъ артистъ, ничуть не умаляя силы и красоты восторга и упоенія, вноситъ и все, что—отъ «третьей гильдіи», отъ быта, отъ верхнихъ слоевъ красновской натуры, красновской повадки. И отъ того сцена очень выигрываетъ въ жизненности, въ интересѣ. Только вкусъ сентиментальный, мармеладный, правильнѣе—безвкусіе, могъ бы оскорбиться такою передачею этой сцены и претендовать на то, что г. Падаринъ будто бы развѣнчалъ Краснова, унизилъ, опошлилъ. Пошлымъ было бъ обратное—обращеніе его въ нѣкоего рыцаря.

Второй весьма яркій моментъ исполненія — конечная катастрофа, когда предъ Красновымъ, пробиравшимся домой съ самыми радужными надеждами, съ самыми восторженными чувствами, къ любви, къ ласкѣ, къ чистотѣ семейнаго очага, вдругъ вскрылася правда. Уже не укрыться отъ нея, ничѣмъ не загородиться,—надвигается, наглая, уничтожающая. Съ призрачныхъ небесъ мнимаго счастья любви стремглавъ падаетъ Красновъ на самое дно обманутости, позора, горя. Такъ играетъ свою первую сцену послѣдняго акта г. Падаринъ, съ громадною, заражающею силою. Жутко глядѣть на лицо. Каждый мускулъ кричитъ объ ужасѣ безумномъ, о бурѣ страшной, пока еще заглушенной. Точно застылъ человѣкъ въ леденящемъ отчаяніи. И уже прорывается буря. Поднимаетъ горе въ страдальцѣ звѣря на дыбы. Теперь ничто не удержитъ... Не уйти Танѣ отъ мужняго безпощаднаго суда, отъ закипѣвшей, какъ смола въ огнѣ, ревности. Впрочемъ, правда требуетъ сказать, что этотъ послѣдній моментъ, когда хватаетъ Красновъ ножъ, бѣжитъ за Таней, — нѣсколько слабѣе у исполнителя. Точно истощилъ онъ силы раньше, что дошелъ до гребня, до высшей точки роли. И вышедшій опять на сцену Красновъ, уже женоубійца, только-что совершившій самое страшное, пролившій кровь,—даетъ меньшее впечатлѣніе, чѣмъ въ такой сценѣ можно бы дать. Недостаточно внятенъ голосъ души, лицо говоритъ про громадное пережитое не въ полную мѣру.

Красновъ занимаетъ въ пьесѣ первое мѣсто, такъ сказать, количественно. По интересу, по сложности содержанія такое мѣсто, по крайней мѣрѣ, сейчасъ, надо, думается, признать за Аѳоней. Потому что Аѳоня— не только хворый, не жилецъ на этомъ свѣтѣ, съ безсонницей, кашлемъ, плохимъ аппетитомъ. И не только—злой мальчишка, змѣенышъ, отъ котораго житья нѣтъ, который за всѣми шпіонитъ, подглядываетъ, подслушиваетъ, наушничаетъ, науськиваетъ брата, ссоритъ. Это—только кажущаяся оболочка—его злопыхательство. За оболочкою, за видимостью кроется, и его легко разсмотрѣть, гораздо большее и гораздо болѣе значительное, важное. Это—настоящій фанатикъ, сжигаемый яркимъ экстазнымъ огнемъ. Это—маленькій Савонаролла. Ну, вотъ такъ, какъ Левъ Красновъ—маленькій

Отелло. Аѳоня, на мое пониманіе,—какъ бы безсознательный идеологъ и энтузіастъ опредѣленнаго семейно-бытового уклада. Онъ мучительно болѣетъ, когда этотъ укладъ нарушается и оскорбляется; тогда боль и обида родятъ въ этой очень узкой душѣ злобу, ненависть, и онъ готовъ мстить, жестоко, беапощадно, никакими средствами не брезгая. Вотъ психологія отношенія Аѳони къ женѣ брата, ко всему, что завелось съ женитьбой Льва Родіоныча въ красновскомъ домѣ. И, можетъ быть, для того именно и поставилъ Островскій рядомъ съ Аѳоней слѣпого дѣдушку Архипа, чтобы взаимно оттѣняли себя и черезъ контрастъ пріобрѣтали ясность и яркость два вида консерватизма, два типа приверженности къ старинѣ.

Думается, для такого пониманія образа Аѳони въ драмѣ Островскаго—очень достаточныя и незыбкія основанія. И лишь при такомъ пониманіи представляется мнѣ Аѳоня по настоящему интереснымъ. Исполнитель этой роли въ Маломъ театрѣ г. Васенинъ (въ чередъ съ нимъ играетъ Аѳоню г. Лебедевъ, котораго мнѣ видѣть не довелось), относится къ ней иначе, смотритъ на матеріалъ роли подъ другимъ угломъ, болѣзненности и злобы, даже злопыхательству давая значительный перевѣсъ надъ фанатическимъ экстазомъ, страстностью вѣры. Изъ того, что я говорилъ выше, ясно, что въ моихъ глазахъ такая трактовка образа—не только не интересная, но и невѣрная видимость, принятая за существо. И это не можетъ не внести нѣкоторой невѣрности, спутанности во впечатлѣнія отъ всего спектакля, въ отношенія зрителя ко многимъ фактамъ пьесы.

Рядомъ съ Аѳонею—Архипъ, олицетворенное прекраснодушіе, миръ, ясная, безмятежная любовь къ жизни. Давно затихли всѣ бури, разошлись всѣ тучи и ясно небо этой души. Такой рисунокъ фигуры вполнѣ вѣрно передаютъ оба Архипа Малой сцены, г. Рыбаковъ и дублирующій ему г. Айдаровъ. Отличіе исполненій—не въ трактованіи, которое вполнѣ у обоихъ совпадаетъ (да роль и не даетъ простора для какихъ либо различій въ этомъ отношеніи, слишкомъ она ясная и безспорная), но, если можно такъ выразиться, въ интенсивности прекраснодушія. Прекраснодушіе Архипа г. Айдарова какъ будто слегка сбивается на безстрастіе, на равнодушіе

отъ умудренности долгимъ опытомъ. Это не совсѣмъ тотъ оттѣнокъ. У г. Рыбакова—истинное прекраснодушіе, полное доброты и радости; только Архипъ Островскаго, пожалуй, еще больше влюбленъ въ красоту міра, еще богаче этой особой, ясной, успокоенной старости вѣдомой, «joie de vivre».

Тонокъ рисунокъ и мягки краски въ передачѣ г. Климовымъ Валентина Павловича. Нужный, какъ пружина въ фабулѣ, какъ заводъ для трагедіи красновскаго дома,—самъ по себѣ, какъ образъ, молодой помѣщикъ Бабаевъ мало интересенъ. Островскій больше и занимался имъ, какъ вотъ такой пружиной. Но натура художника брала во всемъ свое. Вырвались нѣсколько мѣткихъ черточекъ, нѣсколько отличныхъ фразочекъ. Исполнитель подобралъ все это съ большимъ вниманіемъ, съ большою заботливостью и съ хорошимъ вкусомъ сочеталъ въ образъ, уже интересный и самостоятельный. Только напрасно онъ нѣсколько состарилъ своего Бабаева. Въ авторскомъ изображеніи онъ непремѣнно моложе. И эта большая молодость лучше вяжется со всѣмъ содержаніемъ образа.

Есть бытовая характерность въ томъ Курицынѣ, котораго даетъ г. Головинъ. Но нѣкоторыя его сцены—меньшей выпуклости, чѣмъ могли бы быть. Прежде всего относится это къ той сценѣ второго акта, гдѣ Мануйло Калинычъ разсказываетъ, какъ онъ доводилъ свою Ульяну «до точки», и гдѣ имѣется эта знаменитая, крылатымъ словомъ ставшая, фраза: «чего моя нога хочетъ». Боевая фраза выходитъ тускло, и вся сцена не даетъ полнаго эффекта.

Таню играютъ въ очередь г-жа Найденова и г-жа Щепкина. У обѣихъ игра пріятная, тона ласковые и нѣжные. Только у г-жи Найденовой это, и по облику, и по нѣкоторымъ интонаціямъ, звукамъ и мимикѣ напоминаетъ ея же «бѣдную невѣсту». Но какое же между этими двумя женскими образами родство? И что такъ идетъ къ Машенькѣ Незабудкиной, то совсѣмъ не идетъ къ Танѣ Красновой. Общее въ нихъ—лишь наивность любви. И это у г-жи Найденовой отлично передано и въ «Грѣхъ да бѣда на кого не живутъ». Отношеніи же ея къ Краснову обрисовываются не то что не вѣрно, но сбивчиво, но безъ достаточной сценической опредѣ-

ленности и искренности въ сценическомъ ихъ переживаніи. Въ этомъ смыслѣ игра г-жи Щепкиной законченнѣе, цѣльнѣе и отчетливѣе.

Двѣ Жмигулины—г-жа Массалитинова и г-жа Рыжова, обѣ ярко-комичныя, обѣ съ нѣкоторымъ шаржемъ, на который такъ и толкаетъ роль; но обѣ удерживаются у той грани, за которой она уже недостойна театра и ниже которой такъ часто опускались другія Жмигулины. Въ игрѣ г-жи Рыжовой, пожалуй, больше простоты и того, что я не сумѣю опредѣлить иначе, какъ слитностью отдѣльныхъ комическихъ черточекъ и деталей въ образъ. У г-жи Массалитиновой эти черточки разсыпаннѣе. Но каждая отдѣльная—ярче, съ большею сочностью въ краскахъ. И иногда угадано то, что какъ то незамѣчено другой исполнительницей. Но и г-жей Массалитиновою, по моему, не дооцѣнена одна сторона: Жмигулина по-своему сентиментальна, ей присущъ, хотя и очень дешевый, романтизмъ. И она тѣшитъ въ себѣ эту потребность въ романтическомъ «романомъ» сестры съ Бабаевымъ. Это не отражается, а если и отражается, то только очень слабо въ исполненіи.

Совершеннѣйшая по исполненію женская роль въ спектаклѣ—Курициной, которую г-жа Турчанинова играетъ и съ большою правдою, и съ большою характерностью, и съ большимъ комизмомъ. Отличны всѣ интонаціи, отлична вся мимическая игра. Безупречны внѣшній обликъ и тонъ. Это—настоящій Островскій.

Хотя я смотрѣлъ эту новую постановку Малаго театра трижды, я не видѣлъ всѣхъ исполнителей. Они часто перетасовываются, комбинируются по иному. Кстати. Не препятствуетъ ли эта перетасовка хорошенько сыграться? А приходится играть то съ Б., то съ В., Б.—то съ А., то съ Г, И то, что А. приспособилъ къ Б., можетъ не годиться, диссонировать съ игрою В. Затѣмъ, не постоянно играя все съ тѣми же партнерами въ той же пьесѣ, данный актеръ лишается возможности быть въ курсѣ того, какъ мѣняется исполненіе другихъ въ ходѣ спектаклей. И это, думается, непремѣнно отразится на общей слаженности, на ансамблѣ, когда встрѣтятся въ спектаклѣ партнеры, другъ къ другу не привыкшіе или успѣвшіе отвык-

нуть. Не надежнѣе ли въ смыслѣ ансамбля и не экономнѣе ли въ смыслѣ траты времени на репетиціи, чтобы, при системѣ очередей, исполнители были прочно сгруппированы въ два опредѣленныхъ состава?.. Впрочемъ, говорю это лишь между прочимъ. Вслѣдствіе тасующихся составовъ мнѣ такъ и не привелось видѣть: г-жу Юдину—Курицину, г. Худолеева—Бабаева, г. Гремина—Курицына и, какъ я уже отмѣчалъ, г. Лебедева—Аѳоню.

Безспорно, войдетъ въ основной репертуаръ вторая постановка этого сезона—«Марія Стюартъ». Шиллеръ, котораго такъ раньше любили и на сценѣ и въ зрительной залѣ Малаго театра, совсѣмъ теперь выбылъ изъ репертуара. И непремѣнно нужно вернуть туда великаго нѣмецкаго романтика, одного изъ лучшихъ гражданъ всемірной драматургіи. Шиллеръ—изъ тѣхъ, которые не «отживаютъ». Его драмы—источникъ неизсякаемой красоты, онѣ сотворены окрыленною душею и не утратятъ,—по крайней мѣрѣ, не утратили,—силы окрылять душу. Его мотивы—значительные и волнующіе, и его герои—герои, какъ бы ни развѣнчивалъ ихъ и сколько бы ни иронизировалъ надъ ними Дюрингъ. Во многомъ измѣнились потребности и вкусы. Зачѣмъ мечтать, что Шиллеръ теперь воспримется въ театрѣ вполнѣ такъ, какъ воспринимался когда то. Но и сейчасъ для многаго въ его поэзіи, въ его драматургіи раскрыта наша душа, наша мысль и наша фантазія. И, можетъ быть, правы тѣ, которые говорятъ, что именно теперь—моментъ для поворота къ Шиллеру, къ его романтикѣ, къ его опаленнымъ рѣчамъ, къ его красивымъ героямъ.

Кому, какъ не Малому театру, возвращать Шиллера. Вѣдь этотъ театръ прожилъ съ нимъ столько счастливыхъ дней. Память каждаго театра хранитъ съ особою бережливостью и гордостью, какъ лучшія драгоцѣнности, нѣкоторые спектакли. Въ памяти Малаго театра, если не забираться очень ужь далеко назадъ, такія воспоминанія—вечера Шиллеровскихъ спектаклей. Впрочемъ, нѣкоторые какъ разъ изъ этого факта дѣлаютъ выводъ прямо обратный: не прикасайтесь къ такимъ дорогимъ воспоминаніямъ. И если у васъ когда то очень хорошо шла «Марія Стюартъ», не трогайте ее! Потому что вы тѣмъ посягаете на славу великихъ... Какая

цѣпь ошибокъ и недоразумѣній въ этомъ разсужденіи! Если бы быть послѣдовательнымъ въ этихъ ошибкахъ и недоразумѣніяхъ, надо бы поставить крестъ на всемъ самомъ дорогомъ въ прошлой драматургіи. Надо бы прежде всего совсѣмъ отречься отъ Островскаго, потому что развѣ не играли его когда то въ Маломъ театрѣ чудесно и никому изъ нынѣшнихъ не потягаться съ Провомъ Садовскимъ. Напротивъ, пьеса, которая была сыграна особенно удачно, становится театру и особенно дорогой. Тянетъ его опять къ ней.

«Марія Стюартъ» для Малаго театра—одна изъ такихъ вотъ пьесъ. И ее слѣдовало опять поставить, хотя бы былъ даже не рискъ только, но вся полная несомнѣнность, что теперь это будетъ сыграно не такъ, какъ когда-то, когда была молодая Ермолова, и т. д. Смотрѣть, что такой спектакль есть какая-то «сдача экзамена на Ермолову»,—не каботинство-ли это? Вѣроятно, никто ни на какія конкурренціи и не покушался. Каждый хотѣлъ лишь сдѣлать то, что можетъ, на что его уполномачивали его талантъ и его искусность. Какой нехорошій привкусъ прибавили тѣ, которые выкрикивали: «Вы, нынѣшніе, нутка!»... Въ дальнѣйшемъ буду говорить о спектаклѣ возобновленной «Маріи Стюартъ» безъ всякихъ сопоставленій и воздерживаясь по возможности отъ воспоминаній, хотя въ памяти моей очень ярка та славная «Марія Стюартъ» середины восьмидесятыхъ годовъ, когда Маріей была М. Н. Ермолова, Елизаветой—Г. Н. Ѳедотова, Лейстеромъ—А. П. Ленскій и Мортимеромъ—А. И. Южинъ.

Но прежде чѣмъ говорить о спектаклѣ, о томъ, какъ справлялись со своими трудными задачами артисты Малаго театра,—нѣсколько словъ о переводѣ Шиллеровой трагедіи. За его выборъ было сдѣлано Малому театру не мало укоровъ. Да, переводъ старый, языкъ и стихъ старомодные. Если бы укоряющіе почитали переводъ, а не только послушали его со сцены,—они нашли бы нѣсколько настоящихъ курьезовъ, которые въ Маломъ театрѣ или выкинули, или сгладили. Авторъ перевода—уже лѣтъ восемьдесятъ какъ въ могилѣ. Но не даромъ его любилъ Пушкинъ и участвовалъ въ изданіи его «сочиненій и переводовъ». Это былъ поэтъ не очень

крупный, но настоящій. И поэзіею обвѣяны его переводы Шиллера и другихъ. Такая поэзія, такая выразительность есть и въ языкѣ перевода «Маріи Стюартъ», при всей архаичности, иногда громоздкости, напыщенности. И переводъ ея—«театральный». Его актерамъ легко говорить, какъ было легко говорить «Гамлета» Полевого. Есть новые и очень добросовѣстные переводы «Маріи Стюартъ». Но я понимаю, что въ театрѣ всегда предпочтутъ этотъ старый со всѣмъ его архаизмомъ. И я полагаю, что Малый театръ остановился на переводѣ А. А. Шишкова, вполнѣ сознательно чуя его поэзію и его «театральность», а не потому, что по нему и раньше играли. Необходима маленькая оговорка. Совсѣмъ не надо смѣшивать переводчика «Маріи Стюартъ» (онъ перевелъ и еще двѣ шиллеровскіи трагедіи) съ другимъ «знаменитымъ» Александромъ Шишковымъ, который старался оберегать наше юношество отъ «вѣтротлѣнныхъ мечтаній» и къ «карбонарскимъ книгамъ», относилъ «катехизисъ» Филарета. Переводчикъ Шиллера, хотя также Александръ Шишковъ, всѣмъ этимъ не знаменитъ, самъ казался властямъ вродѣ «карбонарія» и горячо протестовалъ противъ крѣпостного права. Фигура во всей своей совокупности, въ сочетаніи многихъ противорѣчій очень любопытная, мало изученная, и во всякомъ случаѣ талантомъ не обдѣленная.

Конечно, главная героиня трагедіи—насчастная шотландская королева, сложившая на плахѣ свою пламенную, знавшую всѣ самыя гордыя и самыя прекрасныя мечты, голову. Ея обаятельной личности и ея трагической судьбѣ принадлежитъ преимущественное вниманіе. Потому что именно онѣ, эта великая обаятельность и эта неотвратимая трагическая катастрофа плѣнили сердце и зажгли фантазію Шиллера. Въ сейчасъ сказанныхъ словахъ я уже отмѣчаю и то, что прежде всего должно быть передано въ исполненіи роли Маріи, что—истинная душа и стихія ея. Обаятельность и трагичность. Высшее благословеніе и высшее проклятіе судьбы. Какъ-бы много и тщательно ни анализировать это благословеніе и это проклятіе, сколько бы ни разлагать на производные элементы, ни сводить къ какимъ-то простѣйшимъ и памятнымъ началамъ,—останутся неразложимые

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
въ четвергъ, 25-го ноября,

БЕНЕФИСЪ
ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ ТРУППЫ

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ПОЛЕ БРАНИ

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, І. І Колышко.

Новыя декораціи I-го и II-го акта художника князя А. К. Шервашидзе.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ исполняютъ роли: „Дарьи Михайловны Силкиной"—**М. Г. САВИНА**, „Трифона Ильича Корчагина"—**Н. А. ВАРЛАМОВЪ.**

Дѣйствующія лица:

Фролъ Мартынычъ Силкинъ	Г-нъ Аполлонскій.
Трифонъ Ильичъ Корчагинъ	Г-нъ Варламовъ
Петръ Петровичъ Пыжиковъ	Г-нъ Ивановскій
Графъ Амуровъ	Г-нъ Новинскій.
Николай Петровичъ Леонтьевъ	Г-нъ Кіенскій.
Левъ Александровичъ Кировъ	Г-нъ Ларскій.
Николай Ивановичъ Сомовъ	Г-нъ Павловъ.
Дмитрій Петровичъ Кондрашевъ	Г-нъ Ждановъ.
Александръ Николаевичъ Спѣшневъ	Г-нъ Казаринъ
Сергѣй Корчагинъ	Г-нъ Ходотовъ
Георгій Кировъ	Г-нъ Юрьевъ
Фарафонтъ Сидоровичъ Свистунчиковъ	Г-нъ Пантелѣевъ.
Гуттерманъ	Г-нъ Петровскій
Федуль	Г-нъ К. Яковлевъ
Лакей Силкиныхъ	Г-нъ Мельниковъ.
Лакей Кировыхъ	Г-нъ Н Яковлевъ.
Дарья Михайловна Свискина	Г-жа Савина
Марія Петровна Кирова	Г-жа Ненирова-Ральфъ.
Наташа Кирова	Г-жа Страхимова.
Лиза Силкина	Г-жа Тиме
Дуня, горничная Силкиныхъ	Г-жа Прокорова.
Представитель депутацій	Г-нъ Гарлинъ.

Депутація: статисты русской драматической труппы.

Первое дѣйствіе происходитъ въ Москвѣ, остальныя—въ Петербургѣ.

Между 1-мъ и 2-мъ дѣйствіями проходитъ 24 года.
2-е, 3-е и 4-е—происходятъ въ теченіе сутокъ.

Режиссеръ А. И. Долиновъ.

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ

Съ участіемъ артистовъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ:

Заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ **В. В. Стрѣльской**, Заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ **М. Ф. Кшесинской**, Заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ **О. І. Преображенской, М. А Ведринской, Е. И. Збруевой, М. Н. Кузнецовой-Бенуа, Ю. Н. Сѣдовой, П. З. Андреева І, А. М. Лабинскаго, М. К. Обухова, І. В. Тартакова** и друг.

Аккомпанировать будетъ М. Т. Дуловъ.

Рояль фабрики Шредеръ.

Балалайка А. Н. Зарубинъ.

Начало въ 8 час. веч.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

и необъяснимые остатки. И въ нихъ—вся суть. И совершенно такъ-же, сколько бы ни анализировать исполненіе Маріи Стюартъ на сценѣ, какой-бы внимательный ни дѣлать учетъ его плюсамъ и минусамъ,—если не почувствовалась въ театрѣ Марія въ своей обаятельности и въ своей обреченности,—вамъ останется лишь констатировать фактъ безъ возможности его доказать и объяснить. И наоборотъ. Я не хотѣлъ прибѣгать къ помощи сопоставленія и воспоминаній. Но невольно они напрашиваются. На игру М. Н. Ермоловой въ этой роли можно бы навести самую строгую критику. И даже все въ этой критикѣ можетъ быть вѣрно. Но за всѣми вычетами, наперекоръ всѣмъ не «такъ», было тутъ одно таинственное «такъ»: была великая обаятельность и неодолимая обреченность. Чрезъ всѣ поры души вбиралъ въ себя это зритель. И оттого, хоть пусть будутъ правы всѣ самые строгіе и сердитые критики, Ермолова была настоящая Марія Стюартъ.

Теперь Марія Стюартъ—г-жа Пашенная. Въ прошлогоднихъ обзорахъ мнѣ приходилось характеризовать эту молодую артистку,—я подчеркивалъ несомнѣнный и большой драматическій темпераментъ, но не прошедшій еще черезъ горнило искусства, хорошія сценическія возможности. «Марія Стюартъ» отнюдь не внесла перемѣнъ въ мою характеристику, не отняла ни одной изъ возможностей, но еще не принесла новыхъ осуществленій и достиженій. И какъ послѣ совсѣмъ не удавшейся, два года назадъ, Франчески въ трагедіи д'Аннунціо, такъ и послѣ удавшейся много больше Маріи Стюартъ нужно признать, что г-жа Пашенная—вся въ будущемъ. Въ Маріи же Стюартъ истинная стихія шотландской королевы, какъ ее преобразилъ, перенесъ изъ исторіи въ драму Шиллеръ, и прежде всего—поэзія ея личности, ея плѣнительная духовная прелесть, покоряющая всѣхъ, отъ Мортимера, до Паулета, а въ Елизаветѣ поднимающая всю зависть и всю злобу,—мало, лишь слабо, неполными намеками, выразилась въ исполненіи молодой артистки. Я вовсе не хочу сказать этимъ, что не лежала душа зрителя къ несчастной королевѣ, что внималъ онъ равнодушно голосу ея скорби, что взиралъ онъ спокойно на предсмертный ея ликъ.

Напротивъ, зритель, несомнѣнно, былъ и растроганъ и взволнованъ, можетъ быть смахнулъ слезу, когда уходила Марія на казнь. Но такъ-же сострадалъ бы онъ и всякому страдающему, страдающему безвинно, угнетаемому грубою силою, ожидаемому эшафотомъ. Этого мало. Маріею онъ долженъ быть очарованъ. Въ Марію зритель долженъ быть влюбленъ, въ духовную ея прелесть, въ ту тончайшую красоту, что излучаетъ ея образъ.

И вторая существеннѣйшая сторона — обреченность; Марія — une femme prédestinée; вкругъ прекрасной ея головы—трагическій ореолъ. Съ нимъ приходитъ шотландская королева на сцену, проноситъ черезъ всю пьесу, и все сгущается его мрачное сіяніе. Судьба держитъ надъ гордою Маріи головою грозящій, уничтожающій мечъ. И онъ опустится. Трагическое завершится. И оттого всѣ чувства, всѣ переживанія должны тутъ быть не обычайныя, въ окраскѣ и напряженія не обыденной. Это совсѣмъ не значитъ—быть внѣ правды жизни, стать на ходули. Но лишь значитъ,—быть вѣрной правдѣ особой, правдѣ трагической. Тутъ непремѣнно должно быть величіе страданія, величіе трагической участи. И это величіе въ Маріи Стюартъ на сценѣ во сто кратъ важнѣе величія сана.

Кромѣ двухъ указанныхъ аттрибутовъ, Марія Стюартъ г-жи Пашенной еще лишена отголосковъ своего бурнаго и преступленіями отягощеннаго прошлаго. За спиною Маріи—страшныя убійства, кровь и грѣхъ. Влачатся за нею багровыя воспоминанія. И не только изъ страданій, что обрушились на бывшую шотландскую королеву женская ненависть Елизаветы и религіозная ненависть Борлея, но и изъ этихъ воспоминаній поднимается Марія на чрезвычайную высоту, на которой показываетъ ее поэтъ въ пятомъ актѣ трагедіи.

Самое прекрасное въ исполненіи г-жи Пашенной—третье дѣйствіе, та сцена въ Фотрингаѣ, гдѣ Шиллеръ въ первый и единственный разъ сводитъ обѣихъ героинь трагедіи вмѣстѣ, лицомъ къ лицу. Я нѣсколько разъ смотрѣлъ эту сцену. И она передавалась г-жей Пашенной съ все нарастающимъ совершенствомъ, съ большимъ размахомъ силы, темперамента, нервовъ. Черезъ многое проходитъ Марія за эту короткую сцену,—отъ высшаго

смиренія, когда склоняетъ она предъ Елизаветой колѣни, и до высшаго протеста, когда вырывается на волю ея гордый демонъ, когда ненависть и гордость, опрокинувъ всѣ преграды, воздвигнутыя благоразуміемъ, неудержимо хлынули горячими потоками. И многое въ этомъ многомъ передано отлично, съ силою захватывающею, съ огнемъ обжигающимъ. Есть трогательное въ сценахъ послѣдняго акта въ преддверіи смерти на плахѣ. Но я уже отмѣчалъ—трогательность нѣсколько иная, чѣмъ тутъ, на мой взглядъ, нужно бы.

Я сейчасъ отмѣчалъ—величіе трагическое, а не величіе королевскаго сана важно въ Маріи. Я смѣю думать, что это вѣрно и относительно Елизаветы, хотя про исполнительницу именно этой роли очень любятъ говорить: «мало королевы», «много королевы». Исторія человѣческихъ душъ, а не исторія королевъ интересовала и волновала Шиллера,—должна интересовать и зрителя его трагедіи. А въ душѣ Елизаветы должно, на мой взглядъ, первѣе всего интересовать и исполнительницу и зрителя то, что создаетъ трагедію этой женщины. Создаетъ же ее то, что Елизавета—антиподъ Маріи, ея контрастъ. Обаятельность, обаяніе женщины—вотъ коренная сила Маріи. Отсутствіе обаятельности, обаянія женщины—вотъ ужасъ Елизаветы. И каковы бы ни были источники вражды Елизаветы и Маріи Стюартъ въ исторической дѣвствительности,—въ шиллеровской пьесѣ источникъ этой вражды, этой лютой ненависти и всего терзающаго, что переживаетъ англійская королева,—именно тутъ, ни въ чемъ другомъ.

Поскольку исторія противорѣчитъ указанному основному данному трагедіи, она не пріемлема для театра, потому что онъ призванъ играть произведенія поэзіи, въ данномъ случаѣ—Шиллера. Но гдѣ исторія въ коллизію съ исторіей не вступаетъ, напротивъ—протягиваетъ ей руку поддержки,—тамъ пользоваться исторіей, для обогащенія или болѣе четкаго опредѣленія образа поэзіи не только можно, но, думается, должно. И такъ относительно Елизаветы. Роль эта въ Шиллеровой пьесѣ—неблагодарная, меньше всего, конечно, потому, что всѣ симпатіи зрителя отъ этого отрицательнаго образа бѣгутъ къ обаятельной страдалицѣ Маріи. Но видно, что

Елизавета интересовала Шиллера тутъ больше, какъ величина служебная, какъ средство выявить во всей полнотѣ Марію и ея трагедію. Это особенно замѣтно въ сценѣ въ Фотрингаѣ, единственной, гдѣ—обѣ героини. Тутъ Елизавета цѣликомъ приносится въ жертву Маріи, служитъ только ей. Не считаясь съ психологическою правдою, съ натурою Елизаветы, Шиллеръ заставляетъ ее покорно стоять подъ градомъ оскорбленій Маріи. Потому что иначе кому же въ лицо будетъ Марія бросать свой монологъ? И не отнимать же изъ за психологической правды Елизаветы такой козырь у Маріи!.. Отыграться, вульгарно говоря, Елизавета можетъ лишь на исторіи, изъ нея почерпнуть, для обогащенія своего образа, тѣ черты, которыя—не въ противорѣчіи съ основными поэтическими чертами. Историки, хотя бы Гринъ, говорятъ о непреклонной волѣ, о яростныхъ взрывахъ гнѣва, которые достались вмѣстѣ съ кровью Тюдоровъ, съ грубымъ мужскимъ голосомъ и мужскимъ умомъ. А отъ Анны Болейнъ досталась чувственность, страсть къ пышности, великая склонность вѣрить всякой лести. Все—черты, не противорѣчащія Шиллеру и годныя въ матеріалъ для возсозданія въ театрѣ Елизаветы въ ея внутренней сущности.

При одной Маріи Стюартъ, г-жѣ Пашенной, въ Маломъ театрѣ двѣ Елизаветы, г-жа Яблочкина и г-жа Смирнова. И два совсѣмъ разныхъ подхода къ роли. Г-жу Яблочкину интересуетъ въ Елизаветѣ прежде всего ея величавость, я бы сказалъ—картинность. И тамъ, гдѣ это доминируетъ и въ роли, напримѣръ, во второмъ актѣ, при пріемѣ французскаго посла, въ обращеніяхъ ко двору,—Елизавета получаетъ въ игрѣ артистки очень эффектное импозантное воплощеніе. Такъ же, хотя и въ меньшей мѣрѣ, и въ началѣ третьяго акта, когда Елизавета пріѣзжаетъ въ Фотрингай и видитъ Марію. Импозантность, королевское величіе, гордое презрѣніе—тутъ только маска, натянутая на перетревоженныя женскія чувства. Но пока маскѣ полагается, по Шиллеру, держаться,—г-жа Яблочкина даетъ хорошій ликъ. Отмѣчу, что именно эти, сейчасъ обозначенные, моменты, съ доминированіемъ величавости, меньше всего выдвигаются впередъ въ исполненіи другой Елизаветы Малаго театра.

Но когда церемоніалы и парады кончаются, когда Елизавета остается сама съ собою или съ самыми близкими, передъ которыми не хочетъ парадировать величіемъ, когда обнажается ея сущность, пестрая, изъ многаго сложенная и окрашенная въ тона жуткіе, трагическіе сознаніемъ отсутствія женской обаятельности, внутренняго безсилія передъ Маріей,—образъ, рисуемый г-жей Яблочкиной, тускнѣетъ. Таковы всѣ сцены четвертаго акта, съ подписаніемъ смертнаго приговора, какъ кульминаціоннымъ пунктомъ; такова короткая заключительная картина послѣдняго акта, при прежней постановкѣ «Маріи Стюартъ», кажется, совсѣмъ опускавшаяся.

Какъ разъ на этихъ сценахъ г-жа Смирнова сосредоточиваетъ и все свое вниманіе и всѣ свои силы. Ея Елизавета, и во внѣшнемъ обликѣ и во внутреннемъ содержаніи, обрисована тѣми чертами, какія даетъ, въ пополненіе къ Шиллеровскому изображенію, исторія. Нѣтъ нигдѣ у артистки боязни рѣзкостью исторической правды умалить театральную величавость. Всѣ черты выражены съ большою отчетливостью. Но всѣ подчинены трагизму роли, всѣ привлечены постольку, поскольку способны помочь показать трагедію души Елизаветы. Оттого самымъ значительнымъ моментомъ исполненія г-жи Смирновой является сцена подписанія приговора, гдѣ въ исполненіи данъ большой просторъ всѣмъ темнымъ стихіямъ этой души.

Среди мужскихъ образовъ шиллеровской трагедіи самую яркую выразительность получаетъ Паулетъ у г. Южина. Когда то, въ ту первую постановку «Маріи Стюартъ», въ февралѣ 1886 г., онъ былъ пламеннымъ, восторженнымъ, во всей красотѣ и во всей дерзости юности, Мортимеромъ. Чуть ли не съ Мортимера надо вести исторію сценическихъ побѣдъ этого артиста, главнаго въ ту пору пропагандиста романтической трагедіи въ Маломъ театрѣ. Теперь онъ сталъ строго выдержаннымъ, сурово исполняющимъ до конца свой долгъ тюремщика Маріи, но способнымъ на всѣ благородныя движенія сердца Паулетомъ. Съ нимъ чередуется г. Айдаровъ слишкомъ дорожащій въ образѣ Паулета его старческою ветхостью и за этимъ, наименѣе тутъ существеннымъ, пропускающій важнѣйшее, чѣмъ

интересна и сильна игра другого Паулета. А изъ дали четверти вѣка г. Южинъ показываетъ недостижимый для новаго Мортимера образецъ. Романтическій паѳосъ, героизмъ, самопожертвованіе, отчаянный вызовъ врагу—все это передается г. Остужевымъ, но въ пропорціяхъ пріуменьшенныхъ и скорѣе шумно, чѣмъ горячо, скорѣе задорно, чѣмъ пламенно.

Роль Лейстера—какая то обреченная, никогда не умѣетъ значительно заинтересовать. Казалось бы, по внутренней сложности и даже по внѣшнимъ фактамъ это лицо должно заслонять Мортимера, доминировать надъ нимъ въ интересѣ и вниманіи зрителя. Но всегда было наоборотъ. Было такъ и въ послѣдней постановкѣ «Маріи Стюартъ» на Малой сценѣ,—и тогда, когда Лейстеромъ былъ г. Садовскій, и тогда, когда имъ былъ г. Ленинъ. Первый изображаетъ его болѣе женственнымъ, разнѣженнымъ, ласковымъ,—любовникомъ par excellence. Второй—мужественнымъ, сильнымъ, властнымъ, надменнымъ. Второе—и вѣрнѣе и интереснѣе. Не въ тонахъ Шиллеровской трагедіи и больше старымъ брюзгою, чѣмъ злодѣемъ или фанатикомъ опредѣленной идеи, изображаетъ Борлея г. Бравичъ. Въ Шрюсбюри чередуются гг. Правдинъ и Лепковскій; въ Кеннеди—г-жа Благово и Грибунина.

Я отмѣчалъ, хотя съ большою бѣглостью, и положительныя стороны и недочеты спектакля. Каковъ бы ни былъ ихъ итогъ, реставрированная «Марія Стюартъ» представила значительный интересъ и не сходитъ съ афиши театра. Останется она и въ постоянномъ репертуарѣ. И это должно ободрить на новые шаги въ томъ же направленіи. Насколько знаю, въ будущемъ сезонѣ театръ попытаетъ счастья съ другимъ романтикомъ, Викторомъ Гюго.

Новая западная драматургія представлена пока въ репертуарѣ этого сезона одною драмою: «Amor omnia» скандинавца Седерберга, продолжателя ибсеновскихъ традицій и пріемовъ драматургіи. Но ученикъ Ибсена, какъ художникъ, Седербергъ рѣшительно отпадаетъ отъ него, какъ идеологъ. Если Нора и Элида воевали у Ибсена за право женщины быть «человѣ-

комъ», то Гертруда у Седерберга уже отрекается отъ завоеваній своихъ старшихъ сестеръ. Гертруда хочетъ быть только женщиной; мало того—хочетъ, чтобы мужчина былъ только «мужчиной», и чтобы оба они, и мужчина, и женщина, знали одинъ законъ въ жизни: «любовь—все». Все этому закону должно подчиняться; все цѣнно только постольку, поскольку годится въ фундаментъ величію любви, въ пособники полнѣйшему ея торжеству. Ужъ, конечно, не о той любви идетъ рѣчь, которую проповѣдывалъ Толстой, а только о любви—влюбленности. Но люди,—по крайней мѣрѣ, мужская ихъ половина,—не хотятъ этого понять и признать. Мужчины, напротивъ, исповѣдуютъ, что «любовь женщины и трудъ мужчины—непримиримые враги». И отсюда рождаются трагедіи, трагедіи безъ счета. «Amor omnia»—лишь женскій лозунгъ, мужчины не хотятъ его признать. Оттого безвыходно страдаютъ и женщина и мужчина. Только первая—по винѣ чужой, второй же—по своей винѣ. Горько платится мужчина за то, что, по недомыслію, по слѣпотѣ, отрицаетъ «amor omnia».

Таковъ, если можно такъ выразиться, идейный скелетъ драмы Седерберга. Факты драмы должны засвидѣтельствовать объ этой идеѣ даже дважды: въ страданіяхъ поэта Лидмана, который когда то оттолкнулъ Гертруду, не захотѣлъ возложить на себя «amor omnia», и въ семейной катастрофѣ адвоката и будущаго министра Каннинга, который все: утѣхи честолюбія и властолюбія, карьеру, предпочелъ любви и потерялъ жену, ту же Гертруду. И онъ, какъ поэтъ Лидманъ, когда то любовникъ Гертруды, готовъ застонать въ великой тоскѣ: «amor omnia!», потому что съ Гертрудой ушелъ изъ его жизни весь свѣтъ, и все, казавшееся столь драгоцѣннымъ, вдругъ, какъ въ сказкѣ волшебной, обратилось въ ничтожное. Долженъ, впрочемъ, оговориться: эта вторая серія аргументовъ и иллюстрацій пьесы достаточно мало убѣдительная. Если бы Каннингъ даже и во всей полнотѣ исповѣдывалъ «женскій догматъ» объ amor omnia, если бы не пришелъ къ его признанію черезъ катастрофу, но началъ съ этого признанія,—все равно, катастрофа настигла бы его. Гертруда не любила его, вышла за него съ горя, нося въ сердцѣ любовь къ другому, и все равно разбила бы эту,

лишь искусственно склеенную, семейную жизнь. А если бы она и не ушла отъ мужа, подавила въ себѣ любовь къ другому и жила подлѣ того, для кого глухо и нѣмо ея сердце, холодна ея кровь,—ужъ, конечно, съ точки зрѣнія «amor omnia» это было бы хуже всякой катастрофы, было бы самымъ тяжкимъ оскорбленіемъ тому принципу, объ утвержденіи котораго хлопочетъ пьеса Седерберга. Эта опора женскаго афоризма—совсѣмъ шаткая.

Такимъ образомъ, въ качествѣ «аргумента» годится лишь трагедія Лидмана, который сколько-то лѣтъ назадъ не посчитался съ закономъ «amor omnia», поставилъ «трудъ мужчины» выше «любви женщины». Многаго достигъ онъ—литературнаго успѣха, общаго признанія, почета, славы. Но скоро, съ великою скорбью, ощутилъ, а потомъ и ясно созналъ, что эти цѣнности—только призрачныя, «ветошь маскарада»; потерялъ-же воистину драгоцѣнное, то, что единственно нужно и ему и каждому. Откинемъ обобщенія Седерберга, его усилія утвердить какой-то законъ,—тогда и самая фигура поэта Лидмана и его судьба выступаютъ въ очертаніяхъ очень трогательныхъ и правдивыхъ. Можетъ быть, Лидманъ и впрямь изъ породы «любовниковъ», предназначенныхъ судьбою и природою спеціально для того, чтобъ любить и жить любовью. Можетъ быть, онъ — Донъ-Жуанъ съ благороднѣйшимъ пониманіемъ этого типа. И тогда, конечно, онъ поступилъ губительнымъ для себя образомъ, что-то предпочтя, поставивъ выше любовь. Тогда онъ совершилъ насиліе надъ основною своею стихіею и тѣмъ непремѣнно посѣялъ сѣмена будущей катастрофы.

Лидманъ обрисованъ авторомъ и вѣрно и красиво. При первой встрѣчѣ съ нимъ зрителя поэтъ носитъ маску ироніи и скептицизма, ироническаго отношенія къ себѣ и къ другимъ, драпируется въ скучающую усталость. Но эта маска и эти драпировки спадаютъ очень быстро, тутъ-же на шумномъ банкетѣ, гдѣ встрѣчаемся мы съ Лидманомъ. И обнажается лицо подлинное—такое скорбное, лицо страдальца, у котораго ушли изъ жизни радость и свѣтъ. Одиночество, въ самомъ полномъ и тяжеломъ смыслѣ этого страшнаго слова,—его удѣлъ. Самъ Лидманъ подводитъ пе-

чальнѣйшій итогъ своей жизни. И протягиваетъ руку за тѣмъ, что когда-то самъ оттолкнулъ, на что въ мужской гордости наступилъ ногой—за любовью Гертруды. Но ужъ поздно. Оскорбленная любовь злопамятна, не прощаетъ и жестоко мститъ. Самъ обрекшій себя на одиночество, понесетъ онъ его до конца... Все это съ большою силою чувства и искренности передается Лидманомъ Малой сцены, г. Южинымъ, и шевелитъ въ зрителѣ сочувствіе и состраданіе. Исполнитель даетъ, вмѣстѣ, почувствовать какую-то особую, хотя и очень скорбную, красоту осенняго одиночества. Вспоминается: «Здравствуй листикъ, тихо падающій»...

Какъ и Лидманъ, Гертруда—изъ того разряда челевѣческихъ сердецъ, для которыхъ, кромѣ любви и внѣ любви, нѣтъ ничего, у которыхъ любовь проникаетъ всѣ фибры, всѣ ткани ихъ существа, и физическаго и духовнаго. Среди женщинъ такой типъ много чаще, чѣмъ среди мужчинъ, хотя-бы уже по причинамъ историческимъ, потому, что была женщина отрѣзана отъ многихъ другихъ интересовъ и увлеченій, искусственно замкнута въ тѣсный кругъ любовныхъ переживаній. Для такихъ натуръ «amor omnia»—не надуманный лозунгъ. И первая ихъ черта—громадная пламенность чувствъ, широкій и бурный разливъ темперамента. Такою и хочетъ Седербергъ свою Гертруду. Е. К. Лешковская даетъ ее иною—не жадную до жизни и чувства, а точно уставшую отъ нихъ, скорѣе сентиментальную, чѣмъ страстную, скорѣе покорявшуюся, чѣмъ воюющую. Ея Гертруда, прежде всего — «осенняя женщина», еще не разставшаяся съ мечтою о томъ, чтобы любить и быть любимой, но съ тоскою видящая, какъ все больше таетъ возможность такого счастья. Несомнѣнно, и автора занимала эта драма осени, но интересовала, думается, не въ первую голову. Потому, что для «идей», о которыхъ я говорилъ въ началѣ и для которыхъ Седербергъ прежде всего написалъ «Amor omnia», драма осени особаго значенія не имѣетъ. Исполнительница-же именно здѣсь помѣщаетъ весь центръ тяжести исполненія. Это не мѣшаетъ отдѣльнымъ его моментамъ быть очень яркими, сильными и красивыми. Такова прежде всего та сцена, гдѣ Гертруда изъ разсказа Лидмана узнаетъ, какъ относится къ ней герой ея

осенней любви, юноша, музыкантъ, почти геніальный, но полный грубости. Какую великую боль показало лицо Гертруды, про какую тяжелую разсказало драму!.. Драма эта быстро стремится къ своему фатальному, жестокому концу. Юный любовникъ, вызывающе дерзкій, впитавшій изъ той среды, изъ которой вышелъ, презрѣніе къ женщинѣ, можетъ быть уже потерявшей вкусъ къ поэзіи осени, какою одѣта Гертруда,—грубо, не церемонясь наступаетъ на самыя тонкія и дорогія сокровища ея души, на ея лучшія мечты. И еще счастье для женскаго достоинства, что у Гертруды хватаетъ силы сжать въ себѣ свою любовь и уйти, а не цѣпляться за наглаго... Эти послѣднія сцены г-жа Лешковская передаетъ съ большою правдою и искренностью въ переживаніяхъ, но съ меньшею силою муки, съ меньшею остротою страданія, чѣмъ требуетъ ситуація.

Нѣсколько приходилось уже говорить о Каннингѣ. Гертруда, потерпѣвъ крушеніе въ своемъ романѣ съ поэтомъ, узнавъ отъ него, что души въ любви не сливаются, остаются разобщенными, что любовь можетъ нести радость только тѣлу,—рѣшила служить этой радости. И протянула руку Каннингу. Ея выборъ, при всей своей роковой ошибочности, понятенъ когда Каннингъ—homme mâle. И такимъ вѣрно играетъ его г. Лепковскій. Но выборъ совершенно непонятенъ, ставитъ въ недоумѣніе, когда Каннингъ—старый, анемичный, внѣшне незначительный, какимъ изображаетъ его г. Бравичъ. Обычный cornard тутъ совсѣмъ не годится... Г. Остужевъ, играющій третьяго мужчину въ этой теоремѣ о любви, молодого музыканта, вѣрно передаетъ его грубость и чувственность. Но въ этомъ юношѣ есть и геній, артистизмъ. Имъ не нашлось достаточнаго мѣста въ изображеніи г. Остужева. И эта фигура, какъ фигура Каннинга, мало настораживала вниманіе. Весь свой интересъ зритель отдаетъ Гертрудѣ и Лидману и хотя не проникается проповѣдуемою авторомъ мудростью объ «amor-omnia», но волнуется ихъ судьбами, трогается ихъ большими и красивыми печалями. Изъ-за этихъ, конечно, сторонъ, а отнюдь не изъ-за сомнительной идеологіи драмы, включена она въ репертуаръ Малаго театра.

Четвертою постановкою первыхъ двухъ мѣсяцевъ сезона была драма

П. Д. Боборыкина «Клеймо». Какъ я уже отмѣчалъ, эта постановка вызвана лишь соображеніями юбилейными, служила ознаменованіемъ 50-лѣтія литературной и, въ частности, драматургической дѣятельности почтеннаго русскаго писателя. Юбилей прошелъ. Уйдетъ и «Клеймо». Нѣтъ нужды говорить о немъ.

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 4 Décembre.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner,

avec le concours

de M-r ANDRÉ BRULÉ,

la 1-ère représentation de

LE DANSEUR INCONNU,

comédie en trois actes de M-r **Tristan Bernard,** représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre de l'Athénée le 29 Décembre 1909.

Personnages:

Henri Calvel	M-r André Brulé.
Gonthier	„ Delorme.
Herbert	„ Raoul Terrier.
Barthazard	„ Louis Leubas.
Thibaudel	„ Marcel André.
Rémy	„ Eugène Ferny.
Le vieux client	„ Henri Rollan.
Le Barbiste	„ Léon.
L' invité	„ Bonvallet.
Beauchamp	„ Paul Robert.
Blivet	„ Comia
2-e invité	„ Fernand Herrmann.
Le jardinier	„ Gervale.
Félix	„ Bruno.
Berthe	M-e Laure Lukas.
Louise	„ Rose Barretta
Madame Tombelle	„ Marcelle Julien.
Léontine	„ Médal
Jeanne	„ Paule Darlet.
Madame Giraut	„ Blanche Baral.
Madame Edmond	„ Hélène Scholer.
Gilberte	„ Fontanges.
Madame Henriet	„ Alice Fière

La 1-ère représentation de

UN CAS DE CONSCIENCE,

piece en deux actes de M-rs **Paul Bourget** et **Serge Basset,** représentee pour la premiere fois, a Paris, a la Comédie Française, le 4 Juillet 1910.

Personnages

La Comtesse de Rocqueville	M-me Jeanne Ewen.
Le Comte de Rocqueville	M-r Maury
Le Docteur Odru	„ Henri Rollan.
Le Docteur Poncelet	„ Camille Bert.
Bernard	„ Paul Robert.
Jean	„ Eugène Ferny.
Georges de Rocqueville	„ Bonvallet.
Robert de Rocqueville	„ Fernand Herrmann.
André de Rocqueville	„ Marcel André

Ordre du spectacle: 1) Un Cas de Conscience. 2) Le Danseur inconnu.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures ½.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin

ЮБИЛЕИ.

(1909—1910 гг.).

ЛЮДВИГЪ БАРНАЙ.

50-ти лѣтіе сценической дѣятельности знаменитаго нѣмецкаго артиста исполнилось 2-го мая 1910 г. Родился онъ 11 февраля 1842 г. Началъ онъ свою карьеру въ 1860 г. 18-ти лѣтъ, а 19-ти занималъ уже въ Пештѣ амплуа героя и любовника. Затѣмъ Барнай спеціализируется на роляхъ классическаго репертуара. Нѣсколько разъ артистъ гастролировалъ въ Россіи (впервые въ 1882 г. съ составомъ игравшей тогда въ Михайловскомъ театрѣ казенной нѣмецкой труппы). Въ 1885 г. Барнай опять пріѣхалъ въ Петербургъ въ качествѣ премьера труппы Герцога Мейнингенскаго. Особенно хорошъ Барнай въ роляхъ Антонія («Юлій Цезарь»), Валленштейна, Уріэль Акоста и Лира; нынѣ Барнай состоитъ директоромъ и первымъ актеромъ Берлинскаго Лессингъ-театра. Очень интересныя «Воспоминанія Барная» помѣщены въ переводѣ въ кн. приложеній къ журн. «Театръ и Искусство».

В. В. БЕЗЕКИРСКІЙ.

60-ти лѣтіе музыкальной дѣятельности В. В. отпраздновано было на вечерѣ курсовъ Е. П. Рапфгофъ 14 марта 1910 г. Родился В. В. въ 1835 г. въ Москвѣ, гдѣ и получилъ общее и музыкальное образованіе. 1850—1860 гг. онъ проводитъ за границей для усовершенствованія въ игрѣ на избранномъ имъ инструментѣ—скрипкѣ. Въ 1860 г. В. В. поступаетъ въ оркестръ Московскаго Императорскаго Большого театра на мѣсто 1-й скрипки и скоро дѣлается солистомъ. Въ 1890 г. юбиляръ выходитъ въ отставку за выслугой срока службы, а съ 1893 г. состоитъ профессоромъ скрипичнаго класса въ училищѣ Московскаго Филармоническаго Общества и концертмейстеромъ на его вечерахъ. Изъ учениковъ его выдѣляются гг. Григоровичъ, Безекирскій (сынъ) и Яньшиковъ. Нерѣдко В. В. съ обычнымъ успѣхомъ

выступалъ за границей и концертировалъ по Россіи. Онъ является авторомъ многихъ скрипичныхъ сочиненій и издалъ книжку своихъ воспоминаній.

П. Д. БОБОРЫКИНЪ.

50-ти лѣтіе литературной дѣятельности П. Д. отпраздновано было 11 октября 1910 г. возобновленіемъ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра старой пьесы юбиляра—«Клеймо». Свое почтенное литературное имя П. Д. пріобрѣлъ, главнымъ образомъ, въ качествѣ романиста, чутко наблюдавшаго и отражавшаго въ своихъ произведеніяхъ эволюцію проносившейся передъ его глазами русской жизни, съ ея приливами и отливами, періодами прогрессивныхъ и реакціонныхъ вѣяній, съ ея кинематографическими смѣнами настроеній и теченій въ областяхъ общественной жизни, литературы, искусства и міра коммерціи. Но и въ области драматургіи П. Д. оставилъ замѣтный слѣдъ своими художественно-реальными, интересными съ психологической стороны, драмами, шедшими и идущими до сихъ поръ на Императорскихъ и частныхъ сценахъ: «Однодворецъ», «Ребенокъ», «Клеймо» и «Докторъ Мошковъ». Все это—произведенія давнихъ лѣтъ. Послѣднія сценическія произведенія П. Д.: «Божья коровка», «Не ко двору», «Накипь» и др. были менѣе удачны, въ старыхъ-же драмахъ такіе артисты, какъ Ѳедотова, Самаринъ, Шумскій и др., находили для себя благодарныя роли. П. Д. время отъ времени принималъ близкое участіе въ жизни театра, какъ педагогъ и режиссеръ. Въ 1872 г. онъ издалъ книгу «Театральное искусство» (принципы преподаванія въ театральной школѣ), въ 1877 г. руководилъ частными сценическими курсами въ Москвѣ, а въ девяностыхъ годахъ завѣдывалъ художественно-литературной стороной крупной и серьезной Московской частной антрепризы Е. Н. Горевой.

К. А. ВАРЛАМОВЪ.

35-ти-лѣтіе службы на Александринской сценѣ К. А. исполнилось 8 мая 1910 г. и отпраздновалъ его юбиляръ во время артистической поѣздки своей по Сибири. Первый выходъ К. А. на Александринской сценѣ состоялся 8 мая 1875 г. въ роли Хлопонина въ «Злобѣ дня» Н. А. Потѣхина; обратилъ на него вниманіе, посмотрѣвъ на клубной сценѣ, покойный А. А. Нильскій, тогдашній премьеръ театра. К. А. сразу занялъ на казенной сценѣ почетное мѣсто, которое досталось ему по праву за его дѣйствительно Божій даръ, за его поразительный комизмъ съ всегдашнимъ почти оттѣнкомъ чисто русскаго добродушія. Для Варламовскаго таланта, искрящагося переливами жизненныхъ отраженій, доступны разнообразныя роли всемірнаго классическаго репертуара: и Шекспиръ, и Мольеръ, и Гоголь, и Островскій. Онъ можетъ и смѣшить до слезъ, и до слезъ же растрогать, играя также превосходно и роли съ драматическимъ настроеніемъ (напр., Алеху въ «Чужое добро въ прокъ не идетъ», Потѣхина, старика отца въ «Свои люди сочтемся» и др.); удаются ему и отрицательные образы, вродѣ Вараввина въ «Дѣлѣ» Сухово-Кобылина.

Н. О. ВАСИЛЬЕВЪ.

25-ти лѣтіе сценической дѣятельности б. артиста Московскаго Малаго театра Н. О. В. праздновалось 22-го января 1910 г. на сценѣ Московскаго Литературно-Художественнаго Кружка. Шелъ «Ревизоръ» съ юбиляромъ въ роли Хлестакова, которую онъ съ успѣхомъ игралъ и на Императорской сценѣ. Юбиляръ родился въ 1864 г. въ семьѣ провинціальнаго фельдшера и 16 лѣтъ поступилъ въ драматическій классъ училища Филармоническаго Общества, гдѣ преподавалъ покойный М. П. Садовскій. Рекомендованный А. Н. Островскому, стоявшему тогда во главѣ Московскихъ казенныхъ театровъ, Н. О. былъ принятъ въ Малый театръ и

сталъ замѣтенъ среди его образцоваго ансамбля, благодаря безусловному дарованію; особенно удавался ему Хлестаковъ. Заболѣвъ мучительной болѣзнью, Н. О. въ девяностыхъ годахъ принужденъ былъ оставить сцену, поправившись же, занялся преподаваніемъ сценическаго искусства въ томъ же училищѣ, гдѣ былъ когда то ученикомъ.

П. А. ГЕРДТЪ.

П. А. родился въ Петербургѣ въ 1834 г. Воспитывался въ Петербургскомъ театральномъ училищѣ. Первыми руководителями его въ танцовальномъ искусствѣ были Пименовъ, Петипа - отецъ, затѣмъ онъ занимался подъ руководствомъ Іогансона и М. И. Петипа, которому, по его словамъ, онъ обязанъ весьма многимъ въ развитіи своего дарованія и который предсказалъ ему блестящее будущее, увидавъ его на сценѣ въ бенефисъ балерины г-жи Фридбергъ, въ которомъ онъ участвовалъ, еще будучи воспитанникомъ театральнаго училища и въ исполненномъ имъ па обнаружилъ недюжинный хореографическій талантъ. По окончаніи курса въ театральномъ училищѣ П. А. былъ въ 1860 г. выпущенъ изъ него въ Петербургскій балетъ и уже съ самыхъ первыхъ шаговъ на сценѣ занялъ, благодаря рѣдкой граціи въ своихъ движеніяхъ, красивымъ позамъ и умѣнью «поддерживать», выражаясь технически, танцовщицу, видное мѣсто, хотя получалъ вознагражденіе довольно долгое время самое незначительное. Первый бенефисъ былъ данъ ему за его пятнадцатилѣтнюю службу 31 января 1871 года [1]).

П. А. принимаетъ участіе болѣе чѣмъ въ тридцати балетахъ, пользуясь постояннымъ успѣхомъ и какъ актеръ, обладающій темперамен-

---

[1]) Ранѣе 31 января 1871 года артистъ имѣлъ его вмѣстѣ съ танцовщицами г-ми Вершининой и Ваземъ.

томъ и какъ превосходный мимистъ. (У всѣхъ, видѣвшихъ его въ возобновленномъ, въ сезонѣ 1879—1880 г., балетѣ Дидло «Дѣва Дуная» осталась въ памяти художественно проведенная артистомъ сцена сумашествія), и, наконецъ, какъ выдающійся танцовщикъ. Театральными старожилами не забыто также превосходно исполненное П. А. pas de deux вмѣстѣ съ г-жей Мадаевой въ «Сатаниллѣ» и съ г-жей Гранцовой въ «Жизели», которыми онъ приводилъ въ восторгъ публику Большого театра въ семидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія. Вся пятидесятилѣтняя артистическая дѣятельность П. А. прошла исключительно, если не считать его поѣздки съ В. А. Лядовой въ 1867 году въ Вильну на гастроли, въ Петербургѣ. Несмотря на свои преклонные годы, юбиляръ настолько бодръ, жизнерадостенъ и элегантенъ какъ на сценѣ, такъ и въ жизни, что просто не хочется вѣрить, что онъ пятьдесятъ лѣтъ прослужилъ въ театрѣ. П. А. состоитъ преподавателемъ танцевъ въ Петербургскомъ театральномъ училищѣ. П. А. создалъ цѣлую галлерею крупныхъ балетныхъ ролей, проявивъ въ нихъ и драматическій свой талантъ (въ «Эсмеральдѣ», «Тщетной предосторожности», «Брамѣ», «Синей бородѣ» и др.) 50-ти лѣтній юбилей его торжественно отпразднованъ на недавнемъ бенефисѣ, на которомъ давался балетъ «Синяя борода».

А. И. ДОЛИНОВЪ.

25-ти лѣтіе сценической дѣятельности А. И., артиста и режиссера Александринскаго театра, исполнилось 26-го декабря 1909 г. Юбиляръ родился въ 1869 г., въ Одессѣ, въ 1885 г. поступилъ въ труппу Одесскаго драматическаго театра Ильиной. Первыя роли проходилъ съ нимъ В. Н. Андреевъ-Бурлакъ. На Александринскую сцену поступилъ въ 1897 г. послѣ дебютовъ въ «Боѣ бабочекъ» и «Фрицхенъ», Зудермана. А. И. состоитъ преподавателемъ сценическаго искусства на Императорскихъ драматическихъ курсахъ и въ школѣ имени А. С. Суворина. Неоднократно

онъ устраивалъ артистическія турнэ съ М. Г. Савиной во главѣ труппы, самъ держалъ антрепризу въ Одессѣ и Саратовѣ и организовалъ поѣздку М. Г. Савиной, Ѳ. П. Горева, Р. Б. Аполлонскаго и др. артистовъ казенной сцены въ Берлинъ, гдѣ русская труппа имѣла выдающійся успѣхъ.

М. Н. ЕРМОЛОВА.

40-лѣтіе сценической дѣятельности М. Н. исполнилось 30 января 1910 г. Въ этотъ-же день, въ 1870 г., въ бенефисъ Н. М. Медвѣдевой, въ главной роли «Эмиліи Галотти», на сценѣ Московскаго Малаго театра, дебютировала ученица ея, воспитанница Театральнаго училища, юная Ермолова, замѣнивъ заболѣвшую Ѳедотову, и сразу ея талантъ получилъ признаніе.

Сила страстнаго темперамента, глубина переживаній, способность жизненно передавать трагическій паѳосъ,—при красивой фигурѣ, выразительномъ лицѣ и рѣдкомъ голосѣ всегда проявлялись въ игрѣ М. Н. Первый бенефисъ въ пьесѣ «Овечій источникъ» Лопе де Вега въ 1876 г. былъ сплошнымъ тріумфомъ артистки; затѣмъ слѣдовали другія блестящія роли: Юдиѳь въ «Уріэль Акоста», впервые съигранная въ 1884 г. «Орлеанская дѣва» Шиллера, «Сафо», «Звѣзда Севильи», «Марія Стюартъ», «Федра», драматическія героини Островскаго и т. д. и т. д. Несмотря на все стараніе уклониться отъ чествованія, артистка, никого не принимавшая въ юбилейный день, получила массу привѣтствій. На утреннемъ спектаклѣ 31-го января, когда объ юбилеѣ афиши молчали и М. Н. играла небольшую роль царицы Марфы въ «Самозванцѣ» Островскаго, публика привѣтствовала ее горячей оваціей. Нѣсколько минутъ всѣ зрители стояли и аплодировали, на сцену сыпались цвѣты. Артистка удостоилась Высочайшаго пожалованія золотой медали, осыпанной брилліантами, съ портретомъ Государя Императора, на Андреевской лентѣ.

П. М. НЕВѢЖИНЪ.

30-ти лѣтіе литературной дѣятельности П. М. исполнилось въ декабрѣ 1910 г. Еще молодымъ офицеромъ П. М. написалъ драму и пошелъ за совѣтомъ къ А. Н. Островскому; знаменитый драматургъ участливо отнесся къ молодому автору и предложилъ ему вмѣстѣ дать окончательную отдѣлку пьесѣ. Плодомъ этого сотрудничества явилась «Блажь» — пьеса П. М. и А. Н. Островскаго, имѣвшая хорошій успѣхъ. Изъ другихъ пьесъ П. М., написанныхъ въ тонахъ хорошей, старой художественно-реальной школы: «На зыбкой почвѣ», «Друзья дѣтства», «Компаньоны», «Непогрѣшимый», поставленныя на Императорскихъ сценахъ, до сихъ поръ держатся въ репертуарѣ. Особенно громкій, исключительный успѣхъ имѣла и имѣетъ драма П. М.—«Вторая молодость», съ ярко-романической фабулой и эффектными ролями. Островскій любилъ П. М., и иногда обращался къ его помощи и совѣту. Объ Островскомъ П. М. написаны интересныя воспоминанія [1]), и онъ свято чтитъ память великаго драматурга. П. М. напечаталъ рядъ романовъ, повѣстей и серію военныхъ разсказовъ. Въ эпоху 1905 г. П. М. редактировалъ газеты «Сынъ Отечества» и «Наши дни».

І. І. ПАЛЕЧЕКЪ.

40-лѣтіе сценической дѣятельности І. І. «учителя сцены» Императорскаго Маріинскаго театра, будетъ отпраздновано на прощальномъ его бенефисѣ, для котораго готовится къ постановкѣ новая опера Ц. А. Кюи «Капитанская дочка»; на этомъ же спектаклѣ будутъ чествовать и юбилей маститаго композитора. І. І. Палечекъ началъ свою карьеру въ качествѣ пѣвца и пѣлъ на Императорской сценѣ первыя басовыя партіи (коронною была роль Мефистофеля въ «Фаустѣ»). Когда голосовыы средства стали

---

[1]) См. вып. IV, 1909 г. и VI, 1910 г. «Ежег. Имп. Т.».

измѣнять, І. І. былъ назначенъ, какъ выдававшійся своей художественной игрой артистъ, «учителемъ сцены». Онъ давно уже, насколько это позволяютъ, конечно, особыя условія оперныхъ постановокъ, сталъ бороться съ шаблонною игрой въ оперѣ и съ его легкой руки и солисты, и хоръ стали жить на сценѣ.

І. А. ПРАВДИНЪ.

40-лѣтіе сценической дѣятельности І. А., артиста Императорскаго Московскаго Малаго театра, исполнилось въ сентябрѣ 1910 года. І. А. родился въ 1848 г. Принятый на казенную сцену, онъ быстро выдвинулся на первый планъ и создалъ цѣлый рядъ комическихъ и характерныхъ ролей. Игра І. А. носитъ всегда отпечатокъ вдумчивой, тщательной отдѣлки каждой роли; никогда артистъ не допускаетъ утрировки, шаржа на сценѣ. Въ галлереѣ созданій его особенно выдѣлились слѣдующіе художественно-воплощенные образы, какъ русскаго, такъ и иностраннаго репертуара: Полоній («Гамлетъ», Шекспира), Гарпагонъ («Скупой», Мольера), Кочкаревъ («Женитьба», Гоголя), Репетиловъ («Горе отъ ума», Грибоѣдова). Зихель («Другъ Фрицъ», Эркмана-Шатріана), Василій Шуйскій («Дмитрій Самозванецъ», Островскаго), Старый камердинеръ («Плоды просвѣщенія», Л. Толстого), Ризположенскій («Свои люди сочтемся», Островскаго), Счастливцевъ («Лѣсъ», Островскаго) и др. Какъ умнаго и образованнаго артиста, І. А. пригласили для преподаванія практики сценическаго искусства на Императорскіе Московскіе драматическіе курсы и въ училище Московскаго Филармоническаго Общества.

О. О. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

20-ти-лѣтіе службы О. О. на Императорской балетной сценѣ отпраздновано было минувшей весной торжественнымъ прощальнымъ спектаклемъ, передъ отъѣздомъ артистки на заграничныя гастроли. Въ одномъ изъ антрактовъ балета «Талисманъ» происходило сердечное чествованіе талантливой изящной балерины, блестящей представительницы прекрасныхъ старыхъ традицій нашего балета, артистки-художницы, пользующейся общей любовью и въ зрительномъ залѣ, и за кулисами, въ товарищеской средѣ. Депутацій, адресовъ, подарковъ, цвѣтовъ было въ изобиліи. О. О. родилась въ 1870 г., балетное училище окончила въ 1889 г. и быстро выдвинулась на первое амплуа. Цѣлый рядъ плѣнительныхъ образовъ, хореографическихъ созданій О. О., живетъ въ памяти у балетомановъ, а прижизненнымъ памятникомъ въ честь балерины является учрежденная по подпискѣ стипендія ея имени въ балетномъ училищѣ. Теперь О. О., вышедшая уже на пенсію, выступаетъ на Маріинской сценѣ въ качествѣ гастролерши. За границей, особенно въ Лондонѣ, О. О. пользуется также громаднымъ успѣхомъ.

М. Г. САВИНА.

35-ти-лѣтіе службы М. Г. на Александринской сценѣ, на которой она дебютировала въ 1874 г., праздновалось 24 февраля 1910 г. Въ этотъ день состоялся юбилейный спектакль изъ отрывковъ: «Дикарки», «Мѣсяца въ деревнѣ», «Власти тьмы» и «Холоповъ». Чествованіе происходило при открытомъ занавѣсѣ; была масса депутацій, адресовъ, подарковъ, телеграммъ и цвѣтовъ, цвѣтовъ безъ конца... М. Г. могла еще разъ, послѣ своего 25-ти лѣтняго юбилея, убѣдиться, какъ цѣнятъ въ ней художницу, душа которой вѣчно молода. Покоряетъ артистка публику силою своего таланта, обладающаго тайной чаровать, превращающаго въ шедевры незначительныя съ виду роли, таланта, которому помогаетъ тонкая, филигранная техни-

ческая чеканка деталей данной роли, даннаго образа. И какое разнообразіе—отъ водевилей-пустяковъ и Крыловскихъ «Сорванцовъ» до героинь Островскаго... Съ одной стороны—комизмъ, жизнерадостное веселье, — съ другой—драма, съ нервнымъ подъемомъ, какъ въ роли Тугиной въ «Послѣдней жертвѣ». И вездѣ въ игрѣ М. Г.—виртуозность ювелира и «вѣчно женственное» властвующее сердцами... Недаромъ артистка—чародѣйка такъ плѣнительно нарисовала намъ портреты, писанные рукой другого художника акварелиста отъ литературы — Тургенева: сначала Вѣрочки, а потомъ Натальи Петровны въ «Мѣсяцѣ въ деревнѣ».

О. О. САДОВСКАЯ.

30-ти лѣтіе службы О. О. заслуженной артистки Императорскихъ театровъ на сценѣ, исполнилось 29-го ноября 1909 г., но оффиціально не праздновалось. На утреннемъ спектаклѣ въ этотъ день шла «Бѣдная невѣста» Островскаго, съ участіемъ юбилярши. Публика встрѣтила ее оваціей. На другой день товарищи чествовали артистку за закрытымъ занавѣсомъ во время представленія пьесы Е. Н. Чирикова «Царь природы», въ которой О. О. Садовская играла одну изъ главныхъ ролей. Привѣтствія говорили управляющій труппой А. И. Южинъ и М. Н. Ермолова, письменно поздравили юбиляршу Е. К. Лешковская, П. Д. Боборыкинъ, В. Н. Давыдовъ, Е. П. Карповъ и др., труппы Императорскихъ театровъ поднесли вѣнки. Публика своими горячими вызовами присоединилась къ чествованію. Первый дебютъ О. О. на сценѣ Московскаго артистическаго кружка состоялся 29-го ноября 1869 г. въ роли Настасьи Панкратьевны въ пьесѣ Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Наиболѣе блестящія роли свои юбилярша создала именно въ репертуарѣ безсмертнаго драматурга, при чемъ достойнымъ ея партнеромъ на сценѣ Малаго театра, гдѣ она впервые появилась 14 января 1870 г., былъ покойный суп-

ругъ ея, М. П. Садовскій, памяти котораго въ журналѣ посвящена отдѣльная статья. О. О.—одна изъ сильно порѣдѣвшей за послѣднее время «стаи славныхъ» Московской казенной сцены. Сфера ея—русскій бытъ по преимуществу.

Н. И. ШАПОВАЛЕНКО.

30-ти лѣтіе службы Н. И. на Александринской сценѣ исполнилось въ сентябрѣ 1910 г. Скромный, но безусловно даровитый артистъ долго былъ въ тѣни и лишь въ девяностыхъ годахъ, когда ему стали поручать отвѣтственныя роли простаковъ и комиковъ, сталъ выдвигатъся. Впервые обратили на Н. И. вниманіе, когда онъ экспромтомъ сыгралъ, вмѣсто заболѣвшаго Арди, роль странника изъ духовныхъ, Паисія, въ «Чародѣйкѣ» Шпажинскаго. Одинаковымъ успѣхомъ сопровождались выступленія его въ «Лѣсѣ» (Счастливцевъ), «Безприданницѣ» (Робинзонъ), «Ревизорѣ» (Добчинскій) и др.

ЧАСТНАЯ ОПЕРА С. И. МАМОНТОВА.

С. М.

Въ текущемъ году исполнилось 25 лѣтъ со дня основанія Саввой Ивановичемъ Мамонтовымъ Частной оперы въ Москвѣ, и день этотъ былъ скромно отпразднованъ въ театрѣ С. И. Зимина, какъ учрежденіи, оказавшимся ближайшимъ послѣдователемъ мамонтовскаго дѣла.

Считаемъ умѣстнымъ дать краткія свѣдѣнія о возникновеніи и жизни этого предпріятія, сыгравшаго немаловажную роль въ исторіи русскаго опернаго искусства.

Съ осени 1884 года С. И. Мамонтовъ сталъ готовиться къ открытію своего театра и совмѣстно съ композиторомъ и будущимъ директоромъ

оперы Николаемъ Сергѣевичемъ Кротковымъ, приступилъ къ сформированію труппы.

Приглашали исключительно молодежь, не успѣвшую заразиться общепринятою въ тѣ времена итальянской рутиной, и мечтали воспитать ее на новый художественный ладъ.

Въ первую голову, какъ лирическое сопрано, была приглашена Н. В. Салина, только что окончившая петербургскую консерваторію и уже тогда обратившая на себя вниманіе музыкальностью и красотой голоса. Затѣмъ въ труппу вступила А. Н. Гальнбекъ—любительница, обладавшая недюжиннымъ драматическимъ сопрано. Какъ второе сопрано, была приглашена г-жа Пальмина. На партіи меццо-сопрано поступила Т. С. Любатовичъ изъ московской консерваторіи, а на партіи контральтовыя—В. Н. Гнучева, обладавшая рѣдкимъ по красотѣ звука голосомъ.

Тенорами были Г. І. Ершовъ (впослѣдствіи Монаховъ, гл. режиссеръ С.-Петербургской Императорской оперы) и Н. П. Миллеръ, тогда почти мальчикъ, а теперь сдѣлавшій себѣ имя и какъ теноръ, и какъ баритонъ.

Баритонныя партіи достались М. Д. Малинину, ученику А. И. Барцала (нынѣ извѣстному профессору вокальнаго искусства въ Москвѣ), и Г. Ѳ. Гордѣеву, ставшему потомъ крупнымъ провинціальнымъ режиссеромъ.

Басомъ былъ приглашенъ сначала одинъ А. К. Бедлевичъ, а затѣмъ въ скоромъ времени и будущая гордость Московскаго Большого театра, С. Г. Власовъ.

Капельмейстеромъ съ самаго начала былъ намѣченъ энергичный и талантливый итальянецъ І. А. Труффи.

Для подготовительныхъ репетицій спеціально была нанята квартира съ большой залой на Никитскомъ бульварѣ въ д. Дюгамель, а частный театръ тогда въ Москвѣ былъ только одинъ—Ліанозовскій, въ Камергерскомъ переулкѣ, арендованный для драмы Ѳ. А. Коршемъ [1]), тотъ самый, гдѣ

[1]) Характерная подробность: въ 1884—1885 г. только въ этомъ театрѣ существовало электрическое освѣщеніе лампочками накаливанія.

теперь пышно расцвѣла художественная труппа г. Станиславскаго. Съ Коршемъ и было заключено С. И. Мамонтовымъ соглашеніе — сначала на право пользоваться театромъ три раза въ недѣлю, а позднѣе, когда г. Коршъ построилъ собственный новый театръ въ Богословскомъ переулкѣ, на полную передачу театра Частной оперѣ.

Три оперы, намѣченныя къ постановкѣ,—«Русалка», «Фаустъ» и «Виндзорскія проказницы»,—репетировались съ осени по январь, т. е. такъ-же тщательно, какъ теперь репетируютъ развѣ только у Станиславскаго.

Въ первую очередь шла «Русалка» съ г-жами Салиной, Любатовичъ и Пальминой и гг. Ершовымъ, Бедлевичемъ и Гордѣевымъ. Эскизы для декорацій и костюмовъ дѣлалъ В. М. Васнецовъ, а писали самыя декораціи юные художники: Левитанъ, Н. Чеховъ, К. Коровинъ и Яновъ.

Тѣми-же лицами были написаны декораціи для «Фауста» и «Проказницъ», но только по рисункамъ В. Д. Полѣнова.

Сценическими репетиціями руководилъ самъ С. И. Мамонтовъ и впервые старался добиться отъ оперныхъ пѣвцовъ драматическаго переживанія роли и осмысленности въ произнесеніи текста. Имъ же первымъ было обращено вниманіе на игру хора, что казалось въ тѣ времена смѣлой и непонятной реформой.

Для открытія московской Частной оперы 9 января 1885 года, при полномъ театрѣ исполнена была «Русалка»—Даргомыжскаго. Отношеніе публики къ спектаклю было крайне недовѣрчивое,—она не понимала нововведеній и относилась къ нимъ скептически. Даже художественныя декораціи и костюмы были осмѣяны ею и прессою, какъ купеческое самодурство иниціатора.

Неблагопріятное настроеніе зала сообщилось и новичкамъ-артистамъ, всѣ они оробѣли и пѣли неизмѣримо хуже, чѣмъ на репетиціяхъ.

«Фаусту» и «Виндзорскимъ проказницамъ» посчастливилось еще менѣе, въ особенности первому, т. к. его Полѣновская постановка не имѣла ничего общаго съ принятымъ въ тогдашнихъ театрахъ шаблономъ.

Смѣялись надъ Маргаритой—Гальнбекъ, которая пѣла безъ традиціоннаго бѣлокураго парика, смѣялись надъ Мефистофелемъ—Скуратовскимъ, появлявшимся въ малиновомъ плюшевомъ колетѣ и средневѣковой шляпѣ съ алымъ перомъ, смѣялись и надъ солдатами, одѣтами въ пестрые костюмы ланцкнехтовъ...

Успѣхъ имѣлъ только одинъ М. Д. Малининъ, дѣйствительно блестяще исполнявшій Валентина.

Послѣ трехъ неудачныхъ премьеръ и крайне неблагопріятныхъ отзывовъ тогдашней московской печати сборы въ Частной оперѣ настолько пали, что С. И. Мамонтовъ принужденъ былъ для поддержанія дѣла пойти на уступки и пригласить составъ итальянскихъ пѣвцовъ, бывшихъ въ тѣ времена полновластными законодателями оперной сцены. Стали даваться преимущественно иностранныя оперы, а русская труппа только «подпѣвала» пріѣзжимъ гостямъ и училась у нихъ пѣть и держаться на сценѣ.

Дѣла нѣсколько поправились и съ художественной постановкой «Аиды» г.г. Полѣнова и Коровина Частная опера шагъ за шагомъ начала заваевывать права гражданства.

Изъ итальянцевъ перваго призыва особенныя симпатіи публики пріобрѣлъ басъ г. Ванденъ, ставшій въ послѣдующіе сезоны ея настоящимъ любимцемъ.

Сезонъ 1885—6 года ознаменовался успѣшной постановкой «Травіаты» съ одними русскими силами, а затѣмъ среди итальянскихъ спектаклей была поставлена и «образцовая» нынѣ «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова съ г-жей Салиной въ заглавной партіи.

Образцовой эта постановка можетъ быть названа потому, что въ ней проявилось рѣдкое единодушіе автора, композитора и художника. В. М. Васнецовъ, такъ же какъ и Н. А. Римскій-Корсаковъ, сумѣлъ уловить патріархально-милый духъ Берендѣевскаго царства и дополнить то, что такъ мѣтко и красиво вылилось изъ души А. Н. Островскаго. Три великіе мастера слились воедино, разрабатывая одну и ту же красавицу-идею и создали вѣчное.

Самъ Станиславскій пытался отъ нихъ удалиться и потерпѣлъ фіаско, Ленскій же строго придерживаясь Васнецова, поставилъ «Снѣгуручку» въ Новомъ театрѣ и имѣлъ долгій и прочный успѣхъ.

Послѣ постановки «Снѣгурочки» понадобился цѣлый рядъ лѣтъ борьбы, чтобы русская музыка окончательно утвердилась на сценѣ Частной оперы, чтобы воспитался кадръ настоящихъ русскихъ пѣвцовъ.

За этотъ періодъ времени на подмосткахъ мамонтовскаго театра передъ Москвой продефилировали всѣ міровыя вокальныя знаменитости, которыя, выступая рядомъ съ нашими молодыми артистами, имѣли для нихъ незамѣнимое воспитательное значеніе.

Вотъ приблизительный списокъ королей голоса, съ которыми познакомилъ Москву С. И. Мамонтовъ:

Граціозная Марія Ванъ-Зандъ, красавица Зигридъ Арнольдсонъ, мощная Марія Дюранъ, Кэтти Ролла, Элла Руссель, знаменитая Карменъ—Ферни Джермано—и ея соперницы Борги и Франдэнъ; тенора—Сильва, проникновенный Мазини и силачъ Таманьо; баритоны: Броджи, Падилла, Кашманъ, Девойодъ и Д'Андраде.

По такимъ образцамъ обучался русскій оперный составъ и къ половинѣ девятидесятыхъ годовъ спаялся въ сильную боевую труппу, къ которой въ это время примкнулъ и пребывавшій дотолѣ въ неизвѣстности на Маріинской сценѣ, Ѳ. И. Шаляпинъ.

Съ такими силами Савва Ивановичъ смѣло отрѣшился отъ итальянщины и поднялъ знамя родного искусства, призывая къ жизни, лежавшіе подъ спудомъ, шедевры русской музыки.

Въ Частной оперѣ шелъ весь Сѣровъ: «Рогнѣда» съ г-жами Ростовцевой и Любатовичъ, «Юдиѳь» съ Соколовской, Шаляпинымъ и Девойодомъ, обѣ оперы Мусоргскаго—«Борисъ Годуновъ» и «Хованщина» съ Шаляпинымъ. Увидѣли свѣтъ рампы «Орлеанская дѣва» и «Опричникъ» Чайковскаго, первая съ участіемъ Цвѣтковой и второй — Шаляпина; шелъ и «Купецъ Калашниковъ» Рубинштейна.

Былъ извлеченъ изъ архива даже Верстовскій и его «Аскольдова

могила» и «Громобой» съ Богатыревымъ въ теноровыхъ партіяхъ съ удовольствіемъ слушались праздничной и утренней публикой.

Но главной заслугой Частной оперы передъ отечественнымъ искусствомъ была пропаганда музыки Римскаго-Корсакова. Она и создала театру тотъ прочный успѣхъ, которымъ онъ пользовался у публики въ послѣдніе годы своего существованія.

Съ появленіемъ Шаляпина С. И. Мамонтовъ рѣшилъ воскресить забытую оперу Римскаго-Корсакова «Псковитянку», поручивъ роль Грознаго Шаляпину и роль Ольги молодой талантливой пѣвицѣ г-жѣ Эберле.

Успѣхъ превзошелъ всѣ ожиданія, смотрѣть царя Ивана Васильевича валомъ валила даже средняя, «сѣрая» публика, а имя Шаляпина съ этой поры стало знаменитымъ.

Вслѣдъ за «Псковитянкой» поставленъ былъ «Садко» по эскизамъ К. А. Коровина, съ теноромъ Секаръ-Рожанскимъ въ заглавной партіи, и тоже прогремѣлъ на всю Россію.

Затѣмъ въ частной оперѣ послѣдовательно шли «Майская ночь», «Моцартъ и Сальери», «Царская невѣста» и «Царь Салтанъ», причемъ, съ каждой новой оперой симпатіи публики завоевывали все новыя и новыя имена исполнителей.

Появились примадонны: Забѣлла-Врубель, Черненко, Страхова, Антонова, Балабанова, пѣвцы: Шевелевъ, Шкаферъ, Мутинъ, Кассиловъ и др.

Русская музыка пріобрѣтала широкую популярность въ публикѣ и мамонтовскую оперу ожидали дни еще бо́льшаго расцвѣта и славы. Но общій кризисъ предпріятій ея хозяина въ 1900 году отразился и на театральномъ дѣлѣ и частная опера прекратила свое существованіе, открывъ торную дорогу для новыхъ иниціаторовъ.

НЕКРОЛОГИ

(1909—1910 гг.).

ГРАФЪ Л. Н. ТОЛСТОЙ.

Л. Н. скончался 7 ноября 1910 г. на желѣзнодорожной станціи Астапово, 82-лѣтъ отъ роду (род. 28 августа 1828 г.). Для театра Л. Н. далъ потрясающую, близкую по глубинѣ драматизма къ Шекспиру (имъ отрицавшемуся), драму изъ народной жизни: «Власть тьмы», съ рядомъ художественно обрисованныхъ типовъ, шедшую впервые въ 1895 г. на сценѣ Суворинскаго Малаго театра въ постановкѣ Е. П. Карпова, а затѣмъ—на сценахъ Императорскихъ театровъ, при участіи лучшихъ силъ придворныхъ труппъ и въ Московскомъ Художественномъ театрѣ Станиславскаго и Немировича-Данченко. Въ провинціи и на народныхъ сценахъ пьеса разрѣшена была не сразу, да и на большія столичныя сцены допущена была послѣ долгихъ колебаній и послѣ предварительнаго опыта на сценѣ великосвѣтскаго любительскаго спектакля у гг. Приселковыхъ [1]). Успѣхъ пьеса имѣла и имѣетъ всегда выдающійся и, несмотря на ужасъ изображенныхъ въ ней темныхъ сторонъ народной жизни, оставляетъ умиротворящее впечатлѣніе своимъ окончаніемъ, гдѣ совѣсть торжествуетъ, гдѣ раскаяніе Никиты побѣждаетъ «власть тьмы». Т. показалъ намъ «душу живу» и искру Божью въ свѣтлыхъ образахъ Акима, этого богоискателя и апостола «жизни по правдѣ», тихой, всепрощающей Марины, терпѣливаго страдальца Петра, чуткой, ласковой дѣвочки Анютки, стремящейся «не изгадиться», огрубѣлаго, но сердечнаго стараго солдата Митрича. Другая пьеса Т., также занявшая прочное мѣсто въ репертуарѣ,—веселая комедія «Плоды просвѣщенія» представляетъ собою сатиру-шаржъ на отрицательныя стороны жизни великосвѣтскаго общества, на внѣшнюю мнимую ученость и на неосмысленное увлеченіе «оккультными знаніями». Слегка окаррикатуренные типы салоновъ противупоставлены въ пьесѣ типамъ мужиковъ съ ихъ

---

[1]) См. вып. I «Ежег. Имп. Т.» за 1909 г.

здравымъ смысломъ и добродушною ироническою оцѣнкою барской жизни. Между этими полюсами находится прислуга; отрицательный ея представитель—Григорій отравленъ «лакействомъ», горничная же Таня, старый камердинеръ Федоръ Ивановичъ и буфетный мужикъ Семенъ не утратили связи съ деревней и тянутся туда изъ нездоровой атмосферы, въ которую попали. Т. написалъ пьесу въ нѣсколько дней, шутя, для деревенскаго любительскаго спектакля и смотрѣлъ на нее, какъ на бездѣлку, но геній великаго писателя сказался въ рядѣ выхваченныхъ изъ жизни образовъ и сценъ, и отдѣльныя мѣста, написанныя въ тонахъ почти мольеровскаго фарса, чередуются съ такими художественными жанровыми картинами, какъ актъ въ кухнѣ, въ которомъ живутъ и сверкаютъ бытовой правдой кухарка, кучеръ, старый поваръ и мужики [1]).

ШАРЛЬ АНДРІЁ.

Артистъ михайловскаго французскаго театра, Андріё умеръ 4 декабря отъ кровоизліянія въ мозгу, 65 л. отъ роду. Свою артистическую карьеру покойный началъ въ Парижскомъ театрѣ «Gymnase», затѣмъ перешелъ на короткое время въ «Comedie française», откуда былъ приглашенъ на сцену Михайловскаго театра, гдѣ дебютировалъ въ 1875 г. въ пьесѣ «La chutte», на амплуа jeune comique. Съ тѣхъ поръ и за всѣ тридцать шесть лѣтъ службы въ Россіи Андріё пользовался широкой популярностью у посѣтителей нашего французскаго театра, всегда цѣнившихъ въ артистѣ необыкновенное благородство тона, соединенное съ живой и изящной сценической игрой. Будучи старѣйшимъ членомъ франц. артистической труппы въ СПБ., Андріё имѣлъ случай неоднократно получать знаки Высочайшаго къ нему вниманія Государя Императора. Такъ, 28 апрѣля 1886 г. онъ былъ Всемилостивѣйше награжденъ золотою медалью для ношенія на шеѣ на

---

[1]) О Л. Н., какъ драматургѣ см. ст. Ѳ. Д. Батюшкова въ вып. I «Ежег. Имп. Т.» за 1909 г.

Станиславской лентѣ. 5-го апрѣля 1898 г. пожалованъ въ кавалеры ордена Св. Станислава 3-й ст., 29-го января 1900 г. ему назначены въ награду за 25-лѣтнюю службу полный бенефисъ и пожалована золотая, украшенная, бриліантами, медаль для ношенія на шеѣ на Андреевской лентѣ. Наконецъ. 27 февраля 1910 г. онъ справилъ свой 35-лѣтній юбилей и по этому случаю ему былъ данъ полный бенефисъ.

Въ этотъ, послѣдній, свой артистическій праздникъ покойный имѣлъ возможность наглядно убѣдиться, какъ любятъ его въ СПБ. Въ этотъ вечеръ театръ былъ переполненъ самымъ изящнымъ обществомъ, шумно привѣтствовавшимъ юбиляра. Никто тогда не подозрѣвалъ, что главная пьеса спектакля («Le chant du cygne») была дѣйствительно лебединой пѣснью артиста. Въ репертуарѣ нынѣшняго года онъ игралъ только небольшія эпизодическія роли.

Ю. И. БЛЕЙХМАНЪ.

Ю. И. скончался 25 декабря 1909 года. Покойный родился въ 1868 г. и съ 8-лѣтняго возраста сталъ учиться играть на фортепіано. Первые композиторскіе опыты его (романсы и пьесы), начавшіеся печататься съ 1886 г., имѣли успѣхъ и Ю. И. сталъ брать уроки теоріи музыки у Н. Ѳ. Соловьева, а затѣмъ въ 1890 г. учился въ Германіи у Рейнеке и Ядассона; вернувшись въ Россію, онъ посѣщалъ классъ композиціи Н. А. Римскаго-Корсакова и въ 1894—1898 гг. выступалъ, какъ дирижеръ, между прочимъ, въ концертахъ Московскаго Филармоническаго Общества. Покойный, помимо цѣлой кипы романсовъ, всегда мелодичныхъ и красиво инструментованныхъ, писалъ симфоніи, сонаты, сюиты. Ему же принадлежатъ оперы: духовная—«Севастьянъ-мученикъ» (на слова К. Р.) и «Принцесса Греза» (либретто по Ростану).

М. Н. БУХАРИНЪ.

Родился въ 1845 г. † 16 дек. 1910 г.; по окончаніи курса въ Александровскомъ лицеѣ, служилъ сначала по министерству иностранныхъ дѣлъ, потомъ по судебному вѣдомству и окончилъ свою карьеру членомъ совѣта министра путей сообщенія. Покойный написалъ пьесу въ 3 дѣйствіяхъ изъ жизни великосвѣтскаго общества за границей: «Въ такую ночь», которая была поставлена на Императорской Александринской сценѣ въ сезонъ 1891—92 гг., въ бенефисъ М. Г. Савиной. Несмотря на блестящій ансамбль, красивыя декораціи (окрестности Флоренціи) и живописные костюмы изъ Шейлока, въ которыхъ появляются въ 3 дѣйствіи артисты (на сценѣ изображается репетиція любительскаго спектакля), пьеса скоро исчезла изъ репертуара, также какъ и написанный авторомъ въ 1888 г. водевиль: «Что цѣнятъ женщины». За то посчастливилось въ 1902 г., сначала на сценахъ въ Петербургѣ—Суворинскаго театра, въ Москвѣ—театра Корша, а потомъ на всѣхъ крупныхъ провинціальныхъ сценахъ патріотическо-исторической пьесѣ покойнаго «Измаилъ», съ галлереей историческихъ фигуръ. Написанная въ манерѣ эффектной мелодраммы, съ интересно очерченными, знакомыми образами, особенно Суворова и Потемкина, пьеса, дающая матеріалъ для блестящей съ внѣшней стороны постановки и пробуждающая націоналистическія чувства, собирала массу публики и вездѣ шла съ шумнымъ успѣхомъ.

БЬЕРНСТЬЕРНЕ-БЬЕРНСОНЪ.

Норвежскій знаменитый драматургъ, современникъ другого великаго сѣвернаго богатыря, Ибсена, скончавшагося въ 1906 г., Б. отошелъ въ вѣчность 12 апрѣля 1910 г. въ Парижѣ. Сынъ пастора въ маленькомъ городкѣ, онъ росъ въ постоянномъ общеніи съ живописной природой и крестьянами. 17 лѣтъ онъ поступилъ въ число студентовъ универ-

ситета въ Христіаніи, гдѣ знакомился со сценой и режиссерскимъ дѣломъ, живо увлекаясь ими. Въ 1856 г. онъ выступаетъ съ пьесой «Между битвами», но реализмъ ея не встрѣчаетъ успѣха у публики, привыкшей къ паѳосу въ театрѣ. Въ 1856, 1857 и 1858 г. Б. печатаетъ рядъ повѣстей изъ крестьянской жизни («Отецъ», «Орлиное гнѣздо» и др.), написанныхъ народнымъ языкомъ древнихъ сагъ. Повѣсти понравились и о новомъ авторѣ заговорили. Въ 1889 г. Б. получаетъ мѣсто директора театра въ Бергенѣ, а черезъ нѣсколько лѣтъ оказывается уже во главѣ Столичнаго театра въ Христіаніи, гдѣ старается замѣнять модныхъ до того датскихъ драматурговъ норвежскими. Изъ его многочисленныхъ пьесъ на сценѣ Александринскаго театра шла драма «Марія Шотландская», въ которой Марія Стюартъ (ее играла М. Г. Савина) обрисована довольно близко къ исторіи, въ реальныхъ тонахъ, безъ Шиллеровской идеализаціи. Возбудившая много споровъ пьеса «à thèse» — «Перчатка», трактующая о равномъ правѣ съ женихомъ и невѣсты требовать отъ будущаго супруга добрачной чистоты, шла на Александринской сценѣ первый разъ въ сезонъ 1901—1902 г. въ редакціи, оканчивающей пьесу безвозвратнымъ разрывомъ Свавы съ «нечистымъ» женихомъ, а второй разъ, года три назадъ, въ редакціи, вводящей компромиссъ и гдѣ въ заключеніе пьесы авторъ даетъ надежду, что Свава, быть можетъ, и проститъ, если женихъ на дѣлѣ докажетъ свое нравственное возрожденіе. Единобрачію и многобрачію Б. посвятилъ дышащія проповѣдническимъ огнемъ лекціи и въ родной странѣ и въ Швеціи, призывая молодежь къ цѣломудрію. Съ 1859 года Б. пишетъ преимущественно идейныя пьесы, всегда почти тенденціозныя («Хромая Гульда», «Новобрачные», «Злой Сигурдъ», «Леонарда», «Банкротъ», «Король», «Новая система», «Свыше нашихъ силъ», «Когда цвѣтетъ виноградъ, старое вино бродитъ»).

А. Н. ВЕРСТОВСКІЙ.

75-ти лѣтіе со дня первой постановки оперы «Аскольдова могила» исполнилось 16 сентября 1910 г. Верстовскій былъ предшественникомъ Глинки по созданію русской національной оперы и впервые использовалъ для нея богатую сокровищницу русской пѣсни, русской мелодіи. Либретто оперы написано по роману съ тѣмъ же заглавіемъ Н. П. Загоскина. 16 сентября 1835 г. на сценѣ Московскаго Петровскаго (Большого) театра состоялось первое представленіе оперы (въ Петербургѣ она шла только 6 лѣтъ спустя); «Аскольдова могила» имѣла исключительный успѣхъ и выдержала нѣсколько сотъ представленій. Рядъ отрывковъ изъ оперы («Близко города Славянска», «Заходила чарочка по столику», «Ужъ какъ вѣетъ вѣтерокъ», «Въ старину живали дѣды», «Гой, ты Днѣпръ-ли мой широкій») вошли въ репертуаръ деревенскихъ народныхъ пѣсенъ.

Недостатки оперы (разностильность, бѣдная инструментовка и др.) искупаются ея дѣйствительно народнымъ характеромъ, мелодичностью ея кантилены и поэтическимъ воодушевленіемъ.

ПОЛИНА ВІАРДО-ГАРСІА.

Блиставшая когда то и какъ пѣвица, и какъ актриса въ Петербургской казенной Итальянской оперѣ, отнявшая у Россіи, быть можетъ сама того не желая, на долгіе годы Тургенева, В. умерла въ глубокой старости на 89 году отъ рожденія въ Парижѣ, гдѣ до послѣдняго времени славилась, какъ учительница пѣнія.

В. родилась въ 1821 г. въ испанской семьѣ. Отецъ ея былъ оперный теноръ, родной братъ знаменитой Малибранъ. 16 лѣтъ В. уже пѣла публично въ Парижѣ, а черезъ два года, въ 1839 г., вызывала бурныя оваціи въ Лондонской оперѣ. 20 лѣтъ она вышла замужъ за директора

парижскаго «Théatre italien», Луи Віардо, который писалъ объ искусствѣ талантливыя статьи въ своемъ журналѣ «Revue indépendante». Въ Петербургѣ она пѣла въ 1843 г., вызывая восторги исполненіемъ Сонамбулы, гдѣ блистала техникой вокальнаго исполненія, а въ роли Дездемоны въ «Отелло» Россини В. проявляла силу своего драматическаго таланта. Доступны были ей и роли веселыя, въ которыхъ надо было показать задоръ и шаловливое кокетство; напр., Розины въ «Севильскомъ цирюльникѣ».

Н. В. ВОЛОХОВЪ (РАТНО).

Б. артистъ Императорскихъ театровъ, Н. В. скончался 11 сентября 1910 г. въ Ялтѣ отъ туберкулеза легкихъ, осложненнаго нефритомъ. Родился покойный въ 1877 году въ С.-Петербургѣ; кончивъ курсъ въ 3-й гимназіи онъ началъ играть на любительскихъ спектакляхъ и работать въ мастерской Рѣпина, обнаруживая талантъ и въ живописи. Горячая, умная игра и на рѣдкость красивая внѣшность обратили на себя вниманіе, и въ 1898 г. В. поступилъ въ труппу г. Амфитеатрова, въ театръ на Офицерской улицѣ; съ 1899 до 1902 г. служилъ въ провинціи, играя роли героевъ и первыхъ любовниковъ, а послѣ лѣтняго сезона въ Старой Руссѣ, въ труппѣ З. Б. Холмской, поступилъ на сцену Александринскаго театра; но его тяготило здѣсь бездѣйствіе; въ 1904 г. онъ взялъ отпускъ и служилъ въ Харьковѣ, Самарѣ, Иркутскѣ, вездѣ пользуясь любовью публики.

Г. ВОРМСЪ.

Знаменитый французскій актеръ, сосьетеръ парижскаго театра «Comédie Française», В. скончался въ концѣ ноября 1910 г. Покойный родился

въ 1837 г. въ Парижѣ, въ еврейской семьѣ, и въ юности былъ наборщикомъ; страсть къ театру привела его въ консерваторію, откуда въ 1857 г. онъ былъ принятъ на амплуа молодыхъ героевъ въ «Comédie Française», но недовольный тѣмъ, что не попалъ сразу въ сосьетеры, уѣхалъ въ 1864 г. въ С.-Петербургъ, гдѣ и служилъ до 1875 г. въ труппѣ Императорскаго Михайловскаго театра. Талантъ, темпераментъ, изящество манеръ, красивая, живая и естественная рѣчь и благодарная внѣшность артиста сдѣлали его прямо кумиромъ русской публики. Дебютъ въ «Le roman d'un jeune homme pauvre», Фелье, сразу рѣшилъ успѣхъ В. Онъ создалъ, между прочимъ, яркій образъ въ мало благодарной роли Армана въ «La dame aux camélias», Дюма сына. Вернувшись на родину, В. послѣ недолгой службы въ театрѣ «Gymnase», вступилъ, наконецъ, въ число сосьетеровъ «Comédie», гдѣ игралъ героическія роли до глубокой старости, благодаря сохранившимся фигурѣ и голосу, и только въ послѣдніе годы перешелъ на амплуа пожилыхъ резонеровъ.

Г. И. ГРЕССЕРЪ.

Артистъ Императорскаго Малаго театра Г. И. скончался 1 ноября 1909 г. въ Москвѣ. Принятый по окончаніи курса въ Московскомъ Театральномъ училищѣ, въ 1886 г., на казенную сцену, покойный исполнялъ роли амплуа jeune-comique и простаковъ, игралъ въ водевиляхъ съ пѣніемъ. Во время поѣздокъ по провинціи Г. И. выступалъ и въ роляхъ молодыхъ драматическихъ героевъ. Казенную сцену покинулъ онъ 6 лѣтъ тому назадъ, передъ смертью служилъ въ театрѣ Корша. Перу его принадлежитъ рядъ водевилей, съ успѣхомъ шедшихъ на казенныхъ и частныхъ сценахъ («И ночь, и любовь, и луна», «По кровавымъ слѣдамъ», «Фотографъ-любитель» и др.).

Е. А. ГОГОЛЬ-ЯНОВСКІЙ.

Внучатный племянникъ великаго писателя, Е. А. скоропостижно скончался 22 ноября 1910 г. въ г. Кіевѣ. Въ 1909 г., совсѣмъ юношей, покойный получилъ дебютъ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра въ роли «Гамлета», имѣлъ успѣхъ и былъ принятъ въ труппу. Но войти въ репертуаръ ему не удалось и, послѣ года бездѣйствія, онъ ушелъ на провинціальную сцену, въ Кіевъ, гдѣ игралъ первыя роли въ мѣстномъ желѣзнодорожномъ театрѣ.

Ѳ. П. ГОРЕВЪ [1]).

Изъ воспоминаній о немъ В. А. Михайловскаго.

...Сценическій талантъ Ѳ. П. принадлежалъ къ числу тѣхъ индивидуальностей, въ которыхъ чувство преобладаетъ надъ разсудкомъ, вдохновеніе надъ техникой, которые въ минуту вдохновеннаго творчества поражаютъ и увлекаютъ зрительную залу, при отсутствіи же вдохновенія иногда бываютъ изъ рукъ вонъ плохи,—однимъ словомъ, это былъ типъ актера-поэта въ родѣ Мочалова, который теперь встрѣчается все рѣже и рѣже. Еще въ самомъ началѣ сценической дѣятельности одинъ изъ рецензентовъ замѣтилъ у Горева одну особенность: сосредоточить свое вниманіе на одной, двухъ роляхъ, излюбленныхъ имъ, а къ остальнымъ отнестись спустя рукава. И дѣйствительно, въ его репертуарѣ было нѣсколько ролей, къ сожалѣнію не классическаго репертуара, которыя онъ игралъ, какъ богъ. Въ число этихъ ролей въ моей памяти особенно ярко сохранилась роль Томилина изъ довольно слабой пьесы Ракшанина—«Порывъ». Горевъ игралъ мужа-убійцу. Въ пьесѣ есть актъ, повидимому, навѣянный сценой убійства Позднышевымъ жены въ «Крейцеровой сонатѣ».

---

[1]) Подробныя біографическія данныя о Горевѣ читатель найдетъ въ «Ежегодникѣ Имп. Театровъ» 1909 г. вып. 6 и 7, Отд. Юбилеи.

Когда Горевъ-мужъ послѣ убійства жены являлся на сцену съ воспаленнымъ взоромъ, съ нервной походкой и дрожащими руками старался зажечь спичку,—эта нѣмая сцена производила на публику потрясающее впечатлѣніе. Съ тѣхъ поръ прошло много лѣтъ, позабыта давно и пьеса, но Горева въ роли Томилина вся театральная Москва помнитъ до сего времени. Подобная же сцена въ трагедіи Сарду—«Графъ де Ризооръ». Горевъ игралъ небольшую роль маркиза де Тремуйля, случайно попавшаго въ плѣнъ къ испанцамъ. Его освобождаютъ изъ плѣна. Стоило видѣть этотъ жестъ, когда онъ замѣтилъ, что солдаты загораживаютъ ему путь. Обращаясь къ Варгасу, Тремуйль говоритъ: «Прикажите разступиться вашимъ людямъ... Я не терплю преградъ на пути». Сколько величія, изящества и красоты было видно въ его жестѣ, осанкѣ и звукѣ голоса!

Въ молодости Горевъ игралъ любовниковъ. И это былъ любовникъ-красавецъ въ полномъ смыслѣ этого слова. Его голова точно создана для бюста: столь правильны и закончены были черты его лица и проникнуты какою-то мужественной красотой. Это былъ лучшій на русской сценѣ Арманъ Дюваль и Максъ Холминъ. Въ этихъ роляхъ онъ увлекалъ зрителей горячностью темперамента, своею красотой и музыкальностью рѣчи. До чего иногда, въ минуту вдохновенья, его игра была реальна, это можно видѣть изъ слѣдующаго эпизода. Однажды въ провинціи Ѳедоръ Петровичъ игралъ въ «Костромскихъ лѣсахъ». По ходу пьесы въ него должны стрѣлять. Раздался выстрѣлъ. Горевъ, стоя у задней кулисы, схватился обѣими руками за грудь, зашатался и, глухо застонавъ, упалъ. Вдругъ изъ креселъ раздался громкій голосъ—«Занавѣсъ»! Весь театръ вздрогнулъ и замеръ въ ожиданіи, не зная, въ чемъ дѣло. За кулисы вбѣжалъ блѣдный, какъ полотно, перепуганный полицейместеръ. «Гдѣ Горевъ? Живъ-ли»?—спросилъ онъ, задыхаясь отъ волненія. Ѳ. П.. стоявшій на сценѣ, въ недоумѣніи подошелъ къ нему. «Что Вамъ угодно—привѣтливо спросилъ онъ. «Ну, батюшка, можно ли такъ пугать публику. Вѣдь вы такъ упали, что мы думали, что Васъ убили на самомъ дѣлѣ—сказалъ полицеймейстеръ, держа его за обѣ руки. Экій вы чудный артистъ! Пойдите, покажи-

тесь, успокойте публику!» Поднялся занавѣсъ. Ѳ. П. вышелъ на авансцену и былъ встрѣченъ дружными аплодисментами. До такого художественнаго реализма доходило его творчество.

Самое трудное на сценѣ изобразить историческое лицо. И эта трудность заключается не въ изображеніи портретности или исторической вѣрности костюма, а въ проникновеніи, такъ сказать, исторической атмосферы, въ способности полнаго перевоплощенія въ человѣка извѣстной эпохи, національности. Можно загримироваться Филиппомъ II, быть похожимъ на него до портретности и въ то же время не быть имъ и наоборотъ: съ внѣшней стороны не походить на него, но изобразить внутренній обликъ до совершенства. Вотъ этой то послѣдней способностью и отличался покойный Горевъ. Лѣтъ 20 слишкомъ тому назадъ на сценѣ Малаго театра шла трагедія Аверкіева: «Теофано» изъ Византійской исторіи. Горевъ игралъ тирана Императора Никифора Фоку. Онъ не принадлежалъ къ числу тѣхъ актеровъ, которые удѣляютъ время на изученіе извѣстной эпохи, костюма, грима. Онъ игралъ свою роль по наитію, но игралъ такъ, что вся театральная Москва ходила смотрѣть его въ этой трагедіи. Одинъ молодой ученый «византіецъ», увидавъ Горева въ роля Никифора Фоки, пришелъ въ восторгъ отъ его игры, вѣрности пониманія характера и эпохи. Увидавъ его какъ то на улицѣ онъ забросалъ его цѣлымъ рядомъ вопросовъ: «Ѳ. П., откуда вы взяли эту характеристику эпохи? Это вы почерпнули у такого то? Вы, вѣроятно, штудировали такого то? А на эту мысль васъ, навѣрное, навелъ такой то?» Каково же было удивленіе ученаго, когда не менѣе удивленный такими вопросами Горевъ отвѣтилъ: «Ни у кого не бралъ. Что тутъ брать?»—«Но какъ же? Такая характеристика эпохи?»—«Да что же тутъ труднаго понять? Вышелъ на сцену—смотрю: кругомъ такая дрянь...—Горевъ выразился сильнѣе—отъ нихъ чего угодно ждать можно!» Ученый смотрѣлъ вытаращивъ глаза и никакъ не могъ понять словъ актера. Идя домой, онъ все еще обиженно повторялъ: «Этого не можетъ быть! Онъ скрываетъ. Чутье! чутье! Но нельзя же чутьемъ знать Византійскую исторію!» И самъ Горевъ шелъ въ искусствѣ, какъ

слѣпой. Но его вело за руку вдохновенье и указывало, что нужно дѣлать. И онъ дѣлалъ такъ, что духъ захватывало у театра.

Казалось бы прямымъ переходомъ отъ роли Императора Никифора была роль Іоанна Грознаго. Характеръ почти одинъ. При громадной силѣ темперамента, нервности, Горевъ, повидимому, могъ бы безподобно провести эту роль; на самомъ дѣлѣ, играя Грознаго въ «Василисѣ Мелентьевой», онъ не давалъ общаго облика, въ недостаточной степени обрисовывалъ властность натуры, его нервность и психическія свойства его полубольной души. Исполненіе было только заурядное.

Почти одновременно съ Горевымъ на сцену Малаго театра поступилъ и А. И. Южинъ также на амплуа любовниковъ. Ихъ интересно сопоставить, какъ артистовъ двухъ діаметрально противоположныхъ направленій сценическаго творчества. Южинъ —это воплощеніе техники съ талантомъ. Горевъ—воплощеніе геніальнаго вдохновенія безъ техники. Первый, всегда горя ровнымъ свѣтомъ, доставляетъ и одинаковое удовольствіе зрителямъ. Второй, актеръ-поэтъ, въ минуту вдохновенія поражаетъ зрителя, заставляетъ забыть его все и доставляетъ такія минуты блаженства, которыя надолго остаются въ памяти. Съ годами вдохновеніе къ Гореву приходило все рѣже и рѣже, уже не было въ его игрѣ той силы и мощи творчества, что раньше. Вотъ почему въ его репертуарѣ, съ переходомъ на роли пожилыхъ, мы видѣли все меньше и меньше удачныхъ ролей. Талантъ же Южина, благодаря мастерской техникѣ, до сихъ поръ еще свѣтитъ яснымъ спокойнымъ свѣтомъ.

Ѳ. П., когда покидало его вдохновеніе, прибѣгалъ къ какимъ то непріятнымъ завывающимъ нотамъ. Покойный А. П. Ленскій въ такихъ случаяхъ говорилъ про него, что онъ пѣтуховъ пускаетъ. Особенно онъ не скупился на эти ноты играя короля Лира, роль не изъ совсѣмъ удачныхъ въ его репертуарѣ. За то «Старый баринъ» въ его исполненіи былъ совершенствомъ. Это былъ настоящій старый баринъ съ головы до ногъ. Каждый жестъ, каждое слово являлись типично-характерными, исполненными величавой простоты и изящества. Въ эту роль онъ вносилъ много

19 10

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПЯТНИЦУ, 12-го НОЯБРЯ,

ВНѢ АБОНЕМЕНТА,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,

съ уч. Солиста Его ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

г. ШАЛЯПИНА,

представлено будетъ

въ первый разъ:

ДОНЪ КИХОТЪ.

Героическая комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, слова Анри Кэнъ (по Лоррэну), переводъ М. Кузмина (роль Донъ Кихота переведена Ф. И. Шаляпинымъ). Музыка Ж. Массенэ.

Между 2 и 3, 4 и 5 дѣйствіями

АНТРАКТА НЕ БУДЕТЪ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Дульцинея . . . . . г-жа Стефановичъ.
Донъ Кихотъ . . . . . г. Шаляпинъ.
Санчо . . . . . г. Лосскій.
Педро . . . . . г-жа Попелло-Давыдова.
Гарсія . . . . . г-жа Подольская.
Родригенъ . . . . . г. Барсуковъ.
Жуанъ . . . . . г. Успенскій.
Начальникъ бандитовъ . . . . . г. Фигуровъ.
1-й слуга . . . . . г. Толчановъ.
2-й слуга . . . . . г. Стрижевскій.
1-й бандитъ . . . . . г. Чистяковъ.
2-й бандитъ . . . . . г. Истоминъ.
3-й бандитъ . . . . . .*.

БУДУТЪ ТАНЦОВАТЬ:

Въ 1-мъ дѣйствіи—г-жи Адамовичъ 2, Алексѣевцева, Васильева, Гостемилова, Девильеръ, Долинская, Ларіонова, Невельская, Рейзенъ, Фроманъ, Шелепина 2; гг. Жуковъ, Коноваловъ 1, Кочетовскій, Лащилинъ, Никитинъ 1, Пановъ, Степановъ, Тарасовъ, Фроманъ, Чудиновъ 2, Ѳедоровъ 2.

Въ 4-мъ дѣйствіи—г. Лащилинъ; г-жи Алексѣева, Владимірова, Голубина, Зебергъ, Лащилина, Сергѣева, Ѳадѣева; гг. Герберъ, Коноваловъ 2, Ларіоновъ, Никитинъ 2, Орловъ 2, Язвинскій.

Капельмейстеръ **Эмиль Куперъ.**

Опера поставлена **Ф. И. Шаляпинымъ** въ сотрудничествѣ съ **В. П. Шкаферомъ.**

Танцы поставлены балетмейстеромъ г. **Горскимъ.**

СОЛО ИСПОЛНЯТЪ:

На скрипкѣ . . . . . г. Крейнъ
„ альтѣ . . . . . г. Эмме.
„ віолончели . . . . . Эрлихъ.

Декорація 4-го дѣйствія—Главнаго декоратора, Класснаго Художника **Ѳ. А. Ландовскаго.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

Билеты всѣ проданы.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропч. А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

субъективнаго: и благородство манеръ, и чисто русскую тоску неудачника, и силу негодованія идеалиста при видѣ житейской пошлости.

Когда нѣсколько лѣтъ тому назадъ Ѳ. П. справлялъ въ Москвѣ у Корша 35-ти лѣтній юбилей своей сценической дѣятельности, то московская публика и пресса отнеслись очень сочувственно къ талантливому актеру. Послѣдняя посвятила ему нѣсколько статей съ затѣйливыми, но, мнѣ кажется, не совсѣмъ подходящими заглавіями, въ родѣ: «Безпутный талантъ» или «Кинъ». Онъ не былъ ни тѣмъ, ни другимъ. Ѳ. П. это безусловно талантливый актеръ съ добрымъ сердцемъ и безпечнымъ характеромъ, одинъ изъ тѣхъ «Несчастливцевъ», которыхъ не мало еще на русской сценѣ. Самъ, выйдя изъ провинціальной среды, испытавъ матеріальную нужду и впослѣдствіи, занявъ видное положеніе на казенной сценѣ, онъ никогда не позабывалъ меньшую актерскую братію: во время своихъ гастролей по провинціи нуждающимся оказывалъ матеріальную поддержку, въ случаѣ плохихъ дѣлъ не только отказывался отъ полученія денегъ, но самъ вносилъ посильную лепту труппѣ.—«А придетъ, бывало, въ бюро—разсказывала въ день похоронъ одна изъ артистокъ со слезами на глазахъ,—спросишь его: зачѣмъ вы Ѳ. П.?—А вотъ посмотрѣть васъ всѣхъ да узнать: можетъ кто не обѣдалъ. И раздастъ всѣ свои деньги». Провинціальные актеры его очень любили и въ день похоронъ ихъ много явилось въ церковь Св. Георгія на Большой Дмитровкѣ отдать послѣдній долгъ своему почившему другу. Ими былъ возложенъ вѣнокъ съ надписью: «отъ театральной провинціи своему орлу, погибшему въ суровой Москвѣ».

Получая большое жалованье Ѳ. П., какъ истый актеръ, умеръ безъ копѣйки денегъ въ Маріинской больницѣ среди людей, даже не знавшихъ, кто такой этотъ Горевъ. 25-го марта одинъ господинъ, случайно бывшій въ больницѣ, принесъ оттуда извѣстіе, что умеръ тамъ какой то Горевъ. Даже сестра милосердія не знала, что у нея въ палатѣ скончался одинъ изъ талантливѣйшихъ артистовъ Малаго театра. Хоронили его 27-го марта. Поклониться праху покойнаго, общаго любимца товарищей, собралось такъ

много народа, что церковь не могла вмѣстить всѣхъ и тысячная толпа стояла на церковномъ дворѣ.

Надъ могильнымъ холмомъ, на Ваганьковскомъ кладбищѣ провинціальный актеръ Смоленскій прочелъ стихотвореніе:

Оборвалась струна, послѣдній звукъ унылый,
И робко мы стоимъ, колѣни преклонивъ.
Темно вокругъ... Повѣяло могилой...
Нѣтъ, не проснется вновь тотъ жизненный «Порывъ»!
Съ подмостковъ онъ ушелъ изъ «Родственныхъ объятій»
И больше никогда не выступитъ на нихъ.
Онъ прожилъ жизнь безъ злобы и проклятій,
Былъ онъ любимъ, любилъ... У многихъ скорбныхъ стихъ...
Жилъ «Старый баринъ» въ немъ, но не воскреснетъ болѣ.
И опочили съ нимъ: «Илимовъ», «Гамлетъ», «Лиръ».
Въ объятьяхъ смерти онъ играетъ въ новой роли,
И «вѣчную» поетъ надъ нимъ церковный клиръ.
Любили мы его, для насъ тяжка утрата.
Не берегли его, и онъ отъ насъ ушелъ.
И вотъ теперь для насъ поставлена «Расплата»
И черный поднялся надъ прахомъ ореолъ.

В. И. ДЕВИКЛЕРЪ (ДУВИКЛЕРЪ)

Скончался въ августѣ 1910 г. въ Харбинѣ. Бывшій артистъ-теноръ Маріинскаго театра, В. И. родился въ Кіевѣ, въ 1865 г. По окончаніи курса въ СПБ. Консерваторіи Д. успѣшно дебютировалъ на казенной сценѣ и былъ посланъ на казенный счетъ въ Италію для усовершенствованія. Вернувшись, онъ пѣлъ первыя теноровыя партіи на Маріинской сценѣ. П. И. Чайковскій находилъ, что Девиклеръ—восходящая звѣзда, что лучшаго Ленскаго нельзя себѣ представить. Успѣхъ артистъ имѣлъ большой. Но въ 1898 г. артистъ, желая пѣть съ больнымъ горломъ, примѣнилъ къ себѣ какое то героическое средство, спѣлъ, какъ никогда и... потерялъ навсегда свою

славу. Голосъ вернулся потомъ, но это были жалкіе остатки... и Д. ушелъ со сцены, уѣхалъ въ Сибирь и превратился... въ желѣзнодорожнаго чиновника.

М. Е. ЕВГЕНЬЕВЪ.

Приглашенный въ 1891 г., при главномъ режиссерѣ покойномъ П. М. Медвѣдевѣ, на должность режиссера Императорскаго Александринскаго театра, М. Е. скончался 30 января 1910 г. въ провинціи, покинувъ казенную сцену еще въ концѣ девяностыхъ годовъ.

М. В. КАРНѢЕВЪ.

Драматургъ, театральный критикъ и историкъ театра, М. В. скончался 12 іюня 1910 г. Родился онъ въ 1844 г. въ Москвѣ, окончилъ курсъ 1-й Московской гимназіи, а затѣмъ Ярославскаго Демидовскаго лицея. Еще студентомъ М. В. сотрудничалъ въ Московскомъ «Антрактѣ» Баженова, а позже писалъ критическія статьи о театрѣ въ «Соврем. Извѣстіяхъ». 18 пьесъ М. В. были поставлены на Императорскихъ сценахъ («Маруся» и «Осторожнѣе съ огнемъ» имѣли огромный успѣхъ при исполненіи главной роли М. Г. Савиной). Имъ написаны и изданы книжки: «Томазо Сальвини и критика его сценической игры», «Памятная книжка театрала (1881 г.— первый опытъ театральной статистики); въ переводѣ М. В. издана, подъ редакціей М. И. Писарева, книжка Ретшера: «Принципы сценическаго искусства». Въ послѣдніе годы М. В. принималъ дѣятельное участіе въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ», главнымъ образомъ въ отдѣлѣ біографій

Л. М. КЛЕМЕНТЬЕВЪ.

Б. артистъ Императорскихъ Театровъ, пѣвшій и въ московскомъ Большомъ и въ петербургскомъ Маріинскомъ театрахъ, Л. М. скончался 13 октября 1910 г. въ Тифлисѣ, во время концертнаго турнэ съ М. И. Долиной, отъ воспаленія брюшины. Покойный обладалъ драматическимъ теноромъ di forza исключительной силы. Не получивъ правильнаго музыкальнаго образованія, Л. М. самъ, путемъ практики и упорнаго труда, достигъ виднаго положенія на оперной сценѣ. Поступивъ въ концѣ 80-хъ годовъ, чуть не съ гимназической скамьи, на опереточную сцену, покойный вначалѣ не имѣлъ успѣха: вредили неумѣніе владѣть голосомъ и актерская неопытность. Но вскорѣ затѣмъ Л. М. становится уже премьеромъ, пріобрѣтаетъ апломбъ и овладѣваетъ техникой сцены. Несмотря на оставшуюся у него навсегда нѣкоторую рѣзкость и въ пѣніи и въ игрѣ, «форсированность» того и другого, онъ, благодаря могучему голосу, видной внѣшности и увѣренности въ себѣ, всегда импонирующей, имѣлъ успѣхъ у массы, вызывая критическія осужденія лишь у немногочисленыхъ знатоковъ. Перейдя изъ оперетки въ оперу, Л. М. особенно выдавался въ партіяхъ, подходящихъ къ его индивидуальности—партіяхъ, въ которыхъ преобладаетъ эффектная внѣшняя сторона («Дубровскій», «Паяцы», «Пиковая дама», «Трубадуръ», «Неронъ» Рубинштейна).

Е. И. КУЗА.

Артистка Спб. Маріинскаго театра, супруга скончавшагося въ концѣ 1909 г. Ю. И. Блейхмана, Е. И. пережила его на какіе нибудь полгода и скончалась отъ перитонита, осложненнаго нефритомъ 15 мая 1910 г. Родилась артистка въ 1868 г. въ Молдавіи. Отецъ ея происходилъ изъ стариннаго рода князей Куза, объединившихъ Молдавію и Валахію. Съ воцареніемъ въ Румыніи короля Карла семья Куза эмигрировала въ Болгарію.

Имѣніе ихъ подъ Рущукомъ попало въ число мѣстностей, бывшихъ театромъ войны 1877—78 гг., усадьбу разгромили, отца уже не было въ живыхъ, а въ матери К. и въ ней самой, тогда еще маленькой дѣвочкѣ, принялъ участіе Великій Князь Владиміръ Александровичъ, въ военную квартиру котораго попали спасавшіяся бѣглянки. Пріѣхавъ послѣ войны въ Петербургъ, мать Куза помѣстила Е. И. въ консерваторію, но тамъ ее не поощрили и Е. И. стала брать частные уроки у г-жи Ирецкой. Въ 1891 г. она ѣздила для усовершенствованія въ Парижъ, а въ 1893 г., послѣ блестящаго дебюта въ партіи Валентины въ «Гугенотахъ», Мейербера, была принята на Маріинскую сцену. Цѣлый рядъ партій лирико-драматическаго сопрано былъ исполненъ артисткой, въ пѣніи которой красота и сила голоса соединялись съ яркимъ темпераментомъ передачи. Особенно выдвинулась покойная въ Вагнеровскихъ партіяхъ (Изольда въ оп. «Тристанъ и Изольда» и Елизавета въ оп. «Тангейзеръ»), усвоивъ ихъ своеобразный стиль. Пѣла она Аиду, Наташу въ «Русалкѣ», Лизу въ «Пиковой дамѣ», Татьяну въ «Онѣгинѣ», Сервилію въ оперѣ Римскаго-Корсакова, Недду въ «Паяцахъ», Беранжеру въ «Сарацинѣ», Кюи. Е. И. пользовалась любовью товарищей за свою правдивость и умѣніе постоять за правду Выговоривъ себѣ право давать концерты, она всѣ сборы съ нихъ отдавала бѣднымъ учащимся дѣвушкамъ.

В. И. ЛАНГАММЕРЪ.

Бывшій главный режиссеръ Императорской балетной труппы С.-Петербургскаго Маріинскаго театра, В. И. скончался скоропостижно 5 октября 1910 г. Онъ началъ свою службу при дирекціи помощникомъ режиссера бывшей казенной нѣмецкой труппы, игравшей въ Михайловскомъ театрѣ въ очередь съ французами. Послѣ упраздненія нѣмецкой труппы покойный В. И. уходилъ на нѣкоторое время въ отставку и организовалъ поѣздку въ Берлинъ Е. Н. Горевой, пользовавшейся въ то время большимъ успѣхомъ въ

роляхъ драматическихъ героинь на провинціальныхъ и клубныхъ сценахъ. Затѣмъ В. И. вновь поступилъ на службу въ дирекцію Императорскихъ театровъ, въ качествѣ главнаго балетнаго режиссера; за время этой службы онъ написалъ нѣсколько балетныхъ либретто. Кромѣ того, его перу принадлежитъ рядъ феерій для народнаго театра, сочиненныхъ по заказу Лентовскаго, и переводъ популярной нѣмецкой мелодрамы «Отъ судьбы не уйдешь», въ которой выступаютъ и до сихъ поръ провинціальные гастролеры, съ легкой руки знаменитаго, тоже покойнаго, Иванова-Козельскаго.

П. Д. ЛЕНСКІЙ.

П. Д. (настоящая его фамилія князь Телепневъ-Овчина-Оболенскій) скончался 14 апрѣля 1910 г., послѣ долгой, тяжкой болѣзни (прогрессивный параличъ мозга), заставившей его уйти со сцены еще за нѣсколько лѣтъ передъ смертью. Родился П. Д. въ 1832 г., кончилъ курсъ гимназіи, былъ въ Московскомъ университетѣ, но не окончилъ его и поступилъ на военную службу. П. Д. участвовалъ въ турецкой кампаніи 1877—1878 гг., а при введеніи въ Болгаріи временнаго управленія служилъ при губернаторѣ Варны чиновникомъ особыхъ порученій. Послѣ войны П. Д. вышелъ въ отставку и поступилъ на сцену. Начавъ карьеру въ Ярославлѣ, онъ игралъ въ разныхъ городахъ,—въ Казани между прочимъ, гдѣ былъ и антрепренеромъ. Въ 1890 г. покойный былъ принятъ на сцену Александринскаго театра. Во время поста и лѣтнихъ мѣсяцевъ онъ устраивалъ артистическія турнэ по провинціи. Большой ростъ, мощный голосъ, выразительное лицо, величественная постановка головы, аристократическія манеры—таковы были внѣшнія данныя артиста. Игралъ онъ преимущественно роли драматическихъ резонеровъ и фатовъ. Особенно удавались ему роли Кречинскаго, Скалозуба, Президента въ Шиллеровскомъ «Коварство и любовь», Шуйскаго въ «Самозванцѣ», Островскаго, клубмэна Калгуева въ «Новомъ дѣлѣ» Немировича-Данченко, профессора

въ «Плодахъ Просвѣщенія» Л. Толстого. Вообще хорошо передавалъ П. Д. гордыя настроенія, живо рисовалъ людей съ сильной волей, стойкимъ упрямствомъ. П. Д. вращался преимущественно въ литературныхъ кругахъ и живо интересовался общественными дѣлами. Много поработалъ онъ и въ качествѣ секретаря Театральнаго Общества, а въ 1905 г., когда рядъ провинціальныхъ театровъ временно закрылся и среди актеровъ часты были случаи острой нужды, П. Д. Ленскій организовалъ комитетъ, собравшій около 7.000 р.

В. С. ЛИХАЧЕВЪ.

Поэтъ, переводчикъ и драматургъ, В. С. скончался 5 ноября 1910 г., въ С.-Петербургѣ, отъ рака въ печени. Покойный родился въ 1849 г. въ Полтавѣ, гдѣ кончилъ гимназію, высшее-же образованіе получилъ въ Харьковскомъ университетѣ. Его переводы и художественны и близки къ оригиналамъ. Превосходно переданы имъ особенности Мольера въ переводахъ «Тартюфа», и «Школы женъ» (удостоены Пушкинской преміи, имѣли шумный успѣхъ на Александринской сценѣ), «Скупого»; красиво переведены: «Марія Стюартъ», Шиллера, «Натанъ Мудрый», Лессинга, «Сидъ», Корнеля. Изъ не сценическихъ произведеній В. С. перевелъ «Рейнеке-Лиса», Гейне («Лисъ-Патрикѣевичъ»), и цѣлый рядъ стихотвореній, по преимуществу нѣмецкихъ поэтовъ. Изъ оригинальныхъ пьесъ покойнаго стали репертуарными: «Въ родственныхъ объятіяхъ» (гдѣ великолѣпно игралъ покойный Ѳ. П. Горевъ), «Жизнь Илимова» (правдивыя картины печальнаго чиновничьяго житья-бытья), превосходно сыгранная въ девяностыхъ годахъ на сценѣ Александринскаго театра съ М. В. Дальскимъ и М. А. Потоцкой въ главныхъ роляхъ, и «Мамуся», поставленная на казенной сценѣ впервые для бенефиса покойной Е. Н. Жулевой.

А. Е. МАРТЫНОВЪ.

50-ти лѣтняя годовщина кончины А. Е. исполнилась 16-го августа 1910 г. Къ этому дню изданъ Императорскимъ театральнымъ обществомъ біографическій очеркъ Н. Н. Долгова, посвященный памяти артиста. Въ огромномъ талантѣ покойнаго были и комическіе и драматическіе элементы. Проявилъ М. свой божій даръ впервые въ массѣ водевилей, которые занимали видное мѣсто въ репертуарѣ казенныхъ сценъ Николаевской эпохи и писались такими даровитыми авторами, какъ Кони, Каратыгинъ, Григорьевъ, Баженовъ, Ѳедоровъ, Ленскій, Писаревъ и др.

А. Е. въ водевилѣ создавалъ живые типы, а иногда давалъ и трогательные образы, настоящій «смѣхъ сквозь слезы». Готовившійся сначала въ декораторы, потомъ въ балетъ, М. случайно попалъ на Александринскую драматическую сцену и случайно же обнаружилъ никѣмъ до того не признававшійся талантъ, сыгравъ экспромтомъ вмѣсто загулявшаго товарища главную роль въ водевилѣ «Филатка и Мирошка» при Государѣ и его дѣтяхъ. Успѣхъ онъ имѣлъ выдающійся и скоро сталъ кумиромъ публики. Она не только смѣялась, глядя на игру артиста, но изучала разнообразные типы, выхваченные артистомъ изъ жизни, изучала душу людскую, а нерѣдко и умилялась, когда М. воплощалъ трогательную безпомощность, наивность, безхитростность, надъ которой глумятся...

Драматическій талантъ М. сказался въ великолѣпной народной драмѣ А. А. Потѣхина: «Чужое добро въ прокъ нейдетъ». Онъ игралъ роль Мишаньки, удалого парня, поддающагося злому соблазну и во время кающагося въ чуть чуть не совершенномъ преступленіи. Артистъ одинаково превосходно передалъ и удаль, и гульбу, и тяжелый внутренній переломъ Мишаньки. Также глубоко проникновенно игралъ онъ Мошкина въ Тургеневскомъ «Холостякѣ», Ступендьева въ его же «Провинціалкѣ», Беневоленскаго въ «Бѣдной невѣстѣ», Еремку въ «Не такъ живи, какъ хочется» Островскаго; лебединой пѣснью М. была роль Тихона въ «Грозѣ». Но игралъ онъ ее уже въ послѣднемъ градусѣ чахотки. И публика,

19 10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 3-го НОЯБРЯ,

въ бенефисъ гг. вторыхъ артистовъ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ,
въ первый разъ.

ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ.

Картины старыхъ дней въ 4-хъ дѣйствіяхъ,
соч. П. П. Гнѣдича.

Декораціи: 1 и 4-го актовъ—г. Висковта, 2 и 3-го актовъ—г. Гейкблюма.

Съ участіемъ заслуженныхъ артистокъ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жъ ЕРМОЛОВОЙ и НИКУЛИНОЙ.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Елена Федоровна Нератова-Дубенская, вдова генералъ-лейтенанта . г-жа Ермолова.
Зина, дочь ея . . . . . г-жа Шухмина.
Андрей Ильичъ, братъ покойнаго мужа Елены Федоровны, сенаторъ въ отставкѣ, вдовецъ. . . . . г. Рыбаковъ.
Аристидъ Николаевичъ Биневичъ, его племянникъ . . . . . г. Лепинъ.
Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ, племянникъ его по женѣ . . . . г. Лепковскій.
Климъ Петровичъ, его двоюродный племянникъ . . . . . г. Худолеевъ.
Анюта, сумасшедшая дѣвица, его племянница . . . . . г-жа Масалитинова.
Графъ, Алексѣй Андреевичъ Аракчеевъ, военный министръ . . . . г. Айдаровъ.
Юрій Юрьевичъ Бакулинъ, гвардейскій офицеръ . . . . . г. Ашанинъ.
Котикъ, родственница Елены Федоровны. . . . . г-жа Садовская 2.
Княгиня Чернопятова, приживалка въ домѣ Елены Федоровны . . . г-жа Никулина.
Егорычъ, шутъ въ домѣ Елены Федоровны. . . . . г. Яковлевъ.
Исправникъ . . . . . г. Полетаевъ.
Старикъ изъ Грузина. . . . . г. Падаринъ.
Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича экст. Галаховъ.
Палашка, крѣпостная Андрея Ильича . г-жа Хлюстина.
Дуня, горничная . . . . . г-жа Федотова 2.
Лакеи, дворовые и крестьяне Елены Федоровны и Андрея Ильича.

Дѣйствіе происходитъ въ 1825 году.

Первое—въ Петербургѣ, въ домѣ Елены Федоровны. второе—на ея дачѣ, на Островкахъ; третье и четвертое—въ Новгородскомъ помѣстьѣ Андрея Ильича.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Цѣны мѣстамъ возвышенныя.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

плакавшая вмѣстѣ съ просвѣтленнымъ Тихономъ надъ несчастной погибшей Катериной, видѣвшая въ этомъ темномъ забитомъ купчикѣ нѣжную, но безвольную душу, не подозрѣвала, что скоро она заплачетъ горькими слезами надъ могилой артиста, скончавшагося 16-го августа 1860 г. всего 44 лѣтъ отъ роду, на рукахъ поѣхавшаго съ нимъ А. Н. Островскаго, въ бѣдномъ номерѣ Харьковской гостиницы.

М. И. ПЕТИПА.

Балетмейстеръ Спб. Императорскихъ театровъ М. И. скончался 2-го іюня 1910 г. въ Гурзуфѣ. Поступивъ на казенную сцену въ 1847 г., покойный провелъ на ней болѣе полувѣка. Помимо постановокъ почти всѣхъ новыхъ балетовъ, постановокъ, отмѣченныхъ всегда художественнымъ вкусомъ, блестящей фантазіей и красотой группъ и массовыхъ танцевъ, помимо обученья кордебалета, достигшаго, благодаря М. И., славы перваго въ мірѣ, помимо обученія дѣтей въ балетномъ училищѣ,—П. и самъ сочинилъ рядъ балетовъ. Изобрѣтательность его въ дѣлѣ выдумки и комбинаціи новыхъ танцевъ, отдѣльныхъ па, группировокъ была неисчерпаема.

Н. А. ПРЕОБРАЖЕНСКІЙ.

Пѣвецъ-теноръ, б. артистъ Императорскихъ театровъ, Н. А. скончался 31-го мая 1910 г. близъ г. Риги. Родился онъ въ 1855 г.; въ 80-хъ годахъ, послѣ успѣшнаго начала оперной карьеры въ Италіи, Н. А. былъ принятъ на службу Императорскихъ театровъ и пѣлъ на Московской Большой и Петербургской Маріинской сценахъ героическія партіи (Рауля въ «Гугенотахъ», Радамеса въ «Аидѣ», Васко въ «Африканкѣ», «Іоанна Лейденскаго»). Успѣхъ Преображенскій имѣлъ очень большой; за рѣдкой красоты голосъ и красивую итальянскую манеру пѣнія публика

прощала ему дефекты сценической игры. Уйдя нѣсколько лѣтъ тому назадъ со сцены, онъ поселился въ Ригѣ, гдѣ давалъ уроки пѣнія.

АКТЕРЪ БЫТОВИКЪ.

(Памяти М. П. Садовскаго).

В. А. МИХАЙЛОВСКАГО.

«Островскій устарѣлъ. Бытъ умираетъ». Вотъ фразы, которыя зачастую теперь приходится слышать въ театральныхъ кружкахъ. Но дѣйствительно ли Островскій отжилъ свое время? За выясненіемъ этого вопроса обратимся къ статистикѣ, этому самому вѣрному доказательству.

Въ сезонъ 1890 г. на сценѣ Московскаго Малаго театра шли только 4 пьесы Островскаго, въ сезонъ 1891 и 1892 г.—по 5 піесъ, въ 1893 г.—6 пьесъ, въ 1894 — 10 пьесъ и т. д. Въ сезонъ 1904—1905 гг. на сценѣ Малаго театра и нынѣ упраздненнаго Новаго театра шло уже 17 пьесъ. Пьесы эти не только ставились, но и дѣлали сборы, что видно изъ цифръ ежедневныхъ сборовъ кассы. Случалось, пьеса Островскаго, поставленная впервые, не имѣла успѣха и черезъ нѣсколько спектаклей снималась съ репертуара, но, возобновленная черезъ нѣсколько лѣтъ, она выдерживала сотню представленій, какъ было съ «Волками и овцами». Итакъ, цифры намъ показали, что Островскій не устарѣлъ и интересъ въ публикѣ къ нему прогресируетъ съ каждымъ годомъ. Умеръ на сценѣ не Островскій, а быстро сходятъ со сцены актеры-бытовики, современники нашего драматурга, близкіе ему люди, пользовавшіеся его указаніями, совѣтами, сами лично встрѣчавшіеся съ этими Подхалюзинами, Брусковыми, Юсовыми и т. п. типами. Умеръ В. А. Макшеевъ, нѣтъ Н. И. Музиля, А. П. Ленскаго. И вотъ еще свѣжая могила. Въ ночь съ 25-го на 26 іюля скончался одинъ изъ яркихъ бытовиковъ-актеровъ Михаилъ Прововичъ Садовскій. М. П., сынъ геніальнаго Прова Михайловича, родился въ Москвѣ 12 ноября 1847 г.

Воспитывался сначала въ 4-й Московской гимназіи, но, съ переводомъ ея на Покровку, перешелъ въ 3-ю, какъ ближайшую къ его дому. Болѣзнь глазъ была препятствіемъ для окончанія гимназическаго курса. Доканчивалъ онъ образованіе уже дома подъ руководствомъ опытныхъ преподавателей и профессоровъ; среди нихъ былъ и Н. С. Тихонравовъ, будущій академикъ. Условія домашней жизни способствовали развитію въ М. П. сценическихъ и литературныхъ способностей: лучшіе писатели того времени: А. Н. Островскій, А. Ф. Писемскій, А. А. Потѣхинъ, критикъ Аполлонъ Григорьевъ были постоянными посѣтителями дома его отца. Стремленіе поступить на сцену въ немъ пробудилось рано, но отецъ не одобрялъ этого увлеченія: онъ хотѣлъ сдѣлать изъ него ученаго.

Первый выходъ М. П. на сценѣ состоялся въ Артистическомъ кружкѣ, въ пьесѣ А. Н. Островскаго—«Въ чужомъ пиру похмѣлье» въ роли Андрюши 30 декабря 1867 г. Вотъ что писалъ про его игру одинъ изъ современныхъ рецензентовъ: «Изъ новичковъ исполнителей болѣе другихъ понравился игравшій (первый разъ въ жизни) роль сына Брускова, Андрюши г. Садовскій, сынъ знаменитаго актера Московской сцены, П. М. Садовскаго; кромѣ незначительныхъ невѣрностей въ тонѣ, онъ былъ положительно хорошъ и вызвалъ много рукоплесканій» [1]).

Въ январѣ 1868 г. М. П. въ томъ же Артистическомъ кружкѣ выступилъ въ пьесѣ—«Праздничный сонъ до обѣда» въ роли Бальзаминова, а высокоталантливая Ольга Осиповна Садовская, тогда еще невѣста его, по сценѣ Лазарева, въ роли Ничкиной. «Г. Садовскій, который такъ симпатично, такъ вѣрно и умно передалъ роль сына Китъ Китыча въ первомъ спектаклѣ, на этотъ разъ былъ значительно слабѣе — пишетъ тотъ же рецензентъ—у него не было комизма, а безъ этого настоящій Бальзаминовъ невозможенъ. Все, даже самое забавное въ словахъ Бальзаминова, проходитъ у г. Садовскаго безслѣдно. Нужно побольше дурковатости: онъ какъ-то ужъ черезчуръ приличенъ. Мы боимся ошибиться, но намъ кажется, у Садовскаго больше данныхъ къ выполненію ролей, требующихъ

[1]) Журналъ Антрактъ 1868 г. № 1.

патетическаго оттѣнка. Въ комедіи—«Въ чужомъ пиру похмѣлье» у него были фразы, произнесенныя очень задушевно. Попробовать бы ему себя въ Бородкинѣ». Такими словами заканчивается рецензія о молодомъ актерѣ, который воспользовался совѣтомъ и въ 1870 г. уже на сценѣ Малаго театра выступилъ въ роли Бородкина («Не въ свои сани не садись») и провелъ ее съ необыкновенной теплотой, а черезъ нѣсколько лѣтъ въ роляхъ Андрея Бѣлугина («Женитьба Бѣлугина») и Мелузова («Таланты и и поклонники») онъ проявилъ столько задушевныхъ, оригинальныхъ, свойственныхъ ему драматическихъ нотокъ, что публика, привыкшая только къ смѣху, была поражена глубиною драматизма, скрывавшагося въ этомъ актерѣ.

16 сентября 1869 г. М. П. подалъ въ Московскую контору Императорскихъ театровъ прошеніе о допущеніи его къ дебюту, который и былъ ему данъ. 17 октября того же года Садовскій выступилъ въ первый разъ на сценѣ Малаго театра въ роли Подхалюзина («Свои люди сочтемся»), коронной роли его отца, игравшаго на этотъ разъ Большова. Въ той же роли М. П. выступилъ еще разъ 21 октября.

Затѣмъ до оффиціальнаго зачисленія на службу онъ игралъ Андрея Брускова («Тяжелые дни»), Васю («Горячее сердце») и Бородкина. О дебютантѣ въ роли Андрея Титыча мы находимъ такой отзывъ: «У Садовскаго 2-го есть прекрасныя качества, свойственныя всѣмъ Московскимъ актерамъ безъ исключенія: онъ вѣренъ изображаемому лицу, въ его исполненіи есть умѣренность, въ выраженіи чувствъ есть достоинство, не позволяющее артисту вести себя на сценѣ развинченнымъ, рѣзкимъ образомъ. Роль Андрея Титыча г. Садовскій 2-й выполнилъ очень мило и тепло. Каковъ бы ни былъ талантъ его, какая бы артистическая карьера его ни ожидала, онъ стоитъ на вѣрной дорогѣ, съ которой трудно сбиться». Слѣдствіемъ удачныхъ дебютовъ было ходатайство Московской конторы передъ дирекціей Императорскихъ театровъ о принятіи М. П. на сцену Малаго театра съ окладомъ 600 руб. въ годъ. Ходатайство это мотивировалось «необходимостью комплектовать труппу молодыми артистами,

а также и тѣмъ, что дебютантъ можетъ быть полезенъ въ особенности подъ руководствомъ даровитаго своего отца». Дирекція утвердила это ходатайство и зачислила М. П. на службу со 2-го мая 1870 г. Съ этого времени и до дня смерти сценическая дѣятельность его всецѣло принадлежала Московскому Малому театру.

Подобно своему отцу, М. П. имя свое тѣсно связалъ съ именемъ Островскаго. Послѣдній для него былъ культомъ и служенію этому культу онъ посвятилъ всю свою жизнь съ тонкимъ чутьемъ художника перевоплощаясь въ разныхъ Хлыновыхъ, Дергачевыхъ, Перцовыхъ и т. п. типы.

Въ теченіе сорокалѣтняго пребыванія М. П. на сценѣ Малаго театра ни одна постановка пьесъ Островскаго не обошлась безъ его участія и почти каждый годъ онъ выступалъ въ той или другой роли этого репертуара. Въ 1869 г. въ роли Подхалюзина «Свои люди сочтемся» и Андрея Брускова «Тяжелые дни», въ 1870 г. въ роли Бородкина «Не въ свои сани не садись», въ 1871 г. въ роли Буланова «Лѣсъ», въ 1872 г. въ роли Бучинскаго «Дмитрій Самозванецъ» и «Василій Шуйскій», въ 1873 г.—въ роли Курилки «Снѣгурочка», Тихона въ «Грозѣ» и Аѳони «Грѣхъ да бѣда»...), въ 1874 г. въ роли Грунцова «Трудовой хлѣбъ», въ 1875 г. въ роли Голутвина «На всякаго мудреца»... и Мурзавецкаго «Волки и овцы», въ 1876 г.—Мухоярова «Правда хорошо, а счастье лучше», въ 1877 г.—Хорькова «Бѣдная невѣста» и Андрея Бѣлугина «Женитьба Бѣлугина», въ 1878 г.—Непутевого «На бойкомъ мѣстѣ», Счастливцева «Лѣсъ», Карандышева «Безприданница», въ 1879 г.—Малькова «Дикарка», Краснова «Грѣхъ да бѣда...», Каркунова «Сердце не камень», въ 1880 г.—Ипполита «Не все коту масляница», Мулина «Невольницы», въ 1881 г.—Мелузова «Таланты и поклонники», въ 1882 г.—Окоемова «Красавецъ мужчина», въ 1883 г.—Хлынова «Горячее сердце», въ 1884 г.—Миловзорова «Безъ вины виноватые», въ 1892 г.—Осипова «Дмитрій Самозванецъ» и «Василій Шуйскій», въ 1895 г.—Дергачева «Послѣдняя жертва», въ 1897 г.—Матвѣева «Комикъ XVII столѣтія», Барабошева «Правда хорошо...» и Густомѣсова «Старый другъ лучше новыхъ двухъ», въ 1898 г.—Перцова «Тяжелые дни», въ 1900 г.—Оброшенова «Шутники», въ 1903 г.—

Петровича «Не было ни гроша»..., Маломальскаго «Не въ свои сани не садись», Халымова «Сердце не камень» и въ 1908 г.—Досужева «Доходное мѣсто». Впервые выступивъ двадцатипятилѣтнимъ юношей на сценѣ Артистическаго кружка въ роли Андрея Брускова, онъ навсегда сошелъ со сцены жизни, сыгравъ незадолго до смерти Досужева. Эта роль была какъ бы лебединою пѣснью артиста.

М. П. Садовскій былъ чисто бытовымъ актеромъ, прекрасно знавшимъ всѣ слои русскаго общества, въ особенности же московское купечество, которое онъ наблюдалъ и изучалъ съ раннихъ лѣтъ. Это знаніе старой купеческой Москвы со всѣми ея особенностями ярко сказывалось на сценѣ какъ въ художественномъ созданіи внутренняго образа изображаемаго лица, такъ и въ деталяхъ игры: въ умѣньи подвязать фуляръ, пить чай «въ прикуску», держать картузъ въ рукахъ и т. п.

Когда мы видѣли П. М. въ роляхъ репертуара Островскаго, то мы видѣли не игру его, а голую правду, ту правду, про которую еще Аполлонъ Григорьевъ сказалъ: «шире дорогу!—правда идетъ». И дѣйствительно, она пришла на сцену вмѣстѣ съ Островскомъ въ лицѣ геніальнаго Прова Садовскаго, передалась его сыну и супругѣ послѣдняго, высокоталантливой, нынѣ здравствующей Ольгѣ Осиповнѣ. Семья Садовскихъ стала какъ бы носительницей сценическаго реализма, завѣщаннаго Островскимъ. Этотъ реализмъ въ игрѣ М. П. прежде всего и поражалъ зрителя. Никто не умѣлъ такъ отрѣшиться отъ индивидуальности, какъ онъ. Всѣ эти Барабошевы, Перцовы, Досужевы стояли передъ вами живыми и за ними вы не видали М. П.

Въ игрѣ М. П. всегда проглядывало художественное чувство мѣры. Комическое амплуа даетъ актеру большой соблазнъ перейти границы естественности и впасть въ шаржъ. У М. П. было много такихъ ролей и однако ни въ одной изъ нихъ онъ никогда не былъ каррикатуренъ. Возьмемъ одну изъ лучшихъ его ролей, Мурзавецкаго, этого шелопая, вѣчно полупьянаго, наполовину нахала, наполовину труса. Тутъ каждую минуту легко впасть въ шаржъ, напримѣръ, во 2-мъ дѣйствіи, когда онъ беретъ у

Купавиной деньги взаймы. Вотъ онъ стоитъ передъ вами съ невѣроятнымъ выговоромъ французскихъ словъ, съ кабацкими манерами и комплиментами, подслушанными у полкового писаря. Всѣ эти словечки: «счеты—разсчеты, клюшки—коклюшки, имажине-ву, дворянинъ и безъ табаку», такъ и наталкиваютъ актера на каррикатурность. Но у Садовскаго и слѣда нѣтъ ея. Онъ превосходно оттѣняетъ каждую фразу, подчеркивая при случаѣ слова подходящими, но неутрированными жестами и мимикой пьянаго человѣка. Ничего подчеркнутаго, грубо бьющаго на эффектъ. И тѣмъ не менѣе каждая фраза возбуждаетъ у публики неудержимый смѣхъ.

Въ исполненіи нѣкоторыхъ ролей репертуара Островскаго М. П. доходилъ до такой виртуозности, до какой наврядъ ли кто дойдетъ. Въ моей памяти особенно запечатлѣлась чета Садовскихъ въ пьесѣ: «Правда—хорошо, а счастье—лучше». Барабошева игралъ М. П. и Мавру Тарасовну—О. О. Что это за чудный дуэтъ! Съ перваго появленія ихъ на сценѣ зритель не можетъ оторваться отъ этой парочки. Издѣвательства этого вѣчно пьянаго самодура, «подлеца своей жизни» надъ Платономъ въ 1-мъ дѣйствіи, дѣловой тонъ съ Никандромъ и Маврой Тарасовной о сватовствѣ и эта фраза, вскользь брошенная: «Шато Ларозъ, новый сортъ, грудь мягчитъ и пріятныя мысли производитъ»... все это было выдержано такъ художественно, переходы такъ естественны и просты, что зритель какъ бы воочію видѣлъ этихъ замоскворѣцкихъ монстровъ. А въ послѣднемъ дѣйствіи, когда, запутавшись въ денежныхъ дѣлахъ, обращается къ маменькѣ съ фразой: «но, маменька, финансовый вопросъ...» Стоило видѣть эту фигуру, старавшуюся сохранить свое достоинство, но терявшую уже почву подъ ногами, развалившуюся на креслѣ и покручивавшую усы, чтобы навсегда запечатлѣть ее въ памяти.

Какъ уже замѣчено было выше, М. П. умѣлъ вызывать у зрителей не только смѣхъ, но и слезы. Присущій ему драматизмъ онъ проявилъ во всей силѣ 26 декабря 1877 г. въ роли Андрея Бѣлугина «Женитьба Бѣлугина». Эта роль была истиннымъ торжествомъ его. Всѣ отзывы объ его игрѣ сходились въ одномъ, что роль была сыграна замѣчательно и дала

Садовскому бурный успѣхъ. Публика была восхищена яркостью жанровыхъ красокъ и растрогана глубиною и искренностью чувствъ обманутаго Андрея Бѣлугина. Обѣ стороны его таланта: комизмъ и драматизмъ, юморъ и нервность нашли здѣсь полноту выраженія. И актеръ въ глазахъ публики сразу выросъ въ крупную величину. Вотъ что писалъ про его игру критикъ «Московскихъ Вѣдомостей» Д. Аверкіевъ: «Мы чувствуемъ себя счастливыми, что можемъ занести въ нашу хронику истинно артистическое исполненіе, настоящее созданіе лица, и это тѣмъ пріятнѣе, что оно принадлежитъ молодому артисту, хотя и исполнявшему весьма недурно нѣкоторыя изъ выпадавшихъ на его долю ролей, но доселѣ не обнаруживавшему самостоятельнаго таланта. Мы говоримъ объ исполненіи г. Садовскимъ роли героя комедіи Андрея Бѣлугина. Лицо вышло полное, цѣлое, выдержанное во всѣхъ моментахъ роли. То былъ вначалѣ честный малый, мѣшковатый и неловкій, влюбленный безъ ума, порою простодушно грубый, словомъ комическая сторона Бѣлугина была передана превосходно, съ соблюденіемъ должной мѣры, когда Андрею волей-неволей приходится взглянуть посерьезнѣе на все, что его окружаетъ, рѣшить трудное дѣло всей жизни, когда въ немъ просыпаются здоровыя и серьезныя чувства и думы,— какія мужественныя и серьезныя ноты зазвучали въ голосѣ г. Садовскаго. Онъ точно выросъ. И что важно: передъ вами былъ тотъ же Андрей, тотъ же человѣкъ, котораго вы сперва узнали съ комической стороны. Нельзя не замѣтить также, что исполненіе молодого артиста отличалось значительнымъ самообладаніемъ и спокойствіемъ; въ этомъ проявилось что-то наслѣдственное, отцовское» [1]). Про исполненіе роли Карандышева («Безприданница») извѣстный критикъ того времени С. Васильевъ, похваливъ игру актеровъ вообще, про игру Садовскаго писалъ, что лучшая по исполненію роль принадлежала ему, создавшему во 2-мъ, а особенно въ 3-мъ актѣ трудную роль Карандышева [3]).

Послѣ Бѣлугина самой крупной и яркой ролью въ репертуарѣ М. П.

---

[1]) «Московскія Вѣдомости» 1878 г. № 17.

[2]) «Московскія Вѣдомости» 1878 г. № 293.

19 10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВО ВТОРНИКЪ, 7-го ДЕКАБРЯ,
артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ:

въ первый разъ:

СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ,

Комедія изъ современной жизни въ 4-хъ дѣйствіяхъ,
соч. **Евтихія Карпова.**

Новыя декораціи: 2-го и 3-го дѣйствій гл. декоратора
г. Гейкблюма.

Съ участіемъ заслуженной артистки
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жи НИКУЛИНОЙ.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Зимина, Антонина Ивановна . . . г-жа Яблочкина.
Зиминъ, Петръ Петровичъ, ея мужъ . г. Рыжовъ.
Стодолищевъ, Вадимъ Павловичъ . г. Климовъ.
Дарья Михайловна, его жена . . . г-жа Комаровская.
Табельскій, Николай Георгіевичъ . г. Садовскій.
Засѣка-Щекинъ, Иванъ Гавриловичъ. г. Рыбаковъ.
Людмила Евграфовна, его жена . . г-жа Никулина.
Люба, ихъ дочь . . . . . г-жа Косарева.
Ника Кракова . . . . . г-жа Смирнова.
Пилявинъ, Иннокентій Лавровичъ . г. Остужевъ.
Липа Упадкина . . . . . г-жа Рыжова.
Ванпурно . . . . . г. Головинъ.
Парменовъ . . . . . экст. Георгіевскій.
Татьяна . . . . . г-жа Рутковская.
Лакей Зиминыхъ . . . . . экст. Галинъ.

Дѣйствіе происходитъ въ наше время.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра, въ кассѣ
суточной продажи Малаго театра.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропч. А. А. Лезенсонъ.
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

Садовскаго была роль Хлестакова. За всѣ 75 лѣтъ существованія «Ревизора» на сценѣ Малаго театра эта комедія имѣла немногихъ исполнителей роли Хлестакова. Первымъ исполнителемъ былъ Д. Т. Ленскій. Онъ не справился съ ролью, его замѣститель И. В. Самаринъ былъ только приличенъ. Лучшими Хлестаковыми были С. В. Шумскій и С. Васильевъ. Игру перваго изъ нихъ одобрилъ самъ Гоголь. Второй игралъ недолго, участвовалъ всего въ 6 спектакляхъ, но игра его, по отзывамъ современниковъ, была безподобна и нисколько не уступала игрѣ Шумскаго.

Въ роли Хлестакова М. П. выступалъ еще въ 1868 г. въ Артистическомъ кружкѣ, и тогда критика, указывая на нѣкоторые недостатки, отмѣчала, какъ достоинство игры, обдуманность ея.

На сценѣ Малаго театра М. П. выступилъ въ этой роли послѣ Рѣшимова въ 1883 г. Московская театральная публика, помнившая игру Шумскаго и Васильева, съ нетерпѣніемъ ожидала появленія дебютанта. Во время спектакля и на сценѣ и въ зрительномъ залѣ чувствовался какой-то подъемъ. Садовскій долженъ былъ сдать самый трудный экзаменъ. Поднялся занавѣсъ. Первыя сцены оставили смутное впечатлѣніе, и многіе зрители скептически улыбались, не довѣряя силамъ дебютанта. За то 3-й актъ (сцена вранья) разрушилъ скептицизмъ публики. Садовскій блистательно выдержалъ экзаменъ и въ роли Хлестакова сталъ наряду съ Шумскимъ и Васильевымъ. Театральный критикъ С. Васильевъ (Флеровъ) помѣстилъ восторженную статью объ игрѣ дебютанта. Эту статью, какъ образецъ серьезной дѣльной критики, могущей служить руководствомъ для исполнителей роли Хлестакова, я считаю нелишнимъ помѣстить здѣсь:

«Чѣмъ болѣе исполняющій эту роль покажетъ чистосердечія и простоты, тѣмъ болѣе онъ выиграетъ»—писалъ Гоголь. Г. Садовскій послѣдовалъ этому совѣту и удивительно выигралъ. Ему всегда удавались особенно роли ограниченныхъ самодовольныхъ молодыхъ простаковъ. Теперь г. Садовскій внесъ эту нотку «простоты» въ роль Хлестакова и передъ зрителемъ мгновенно получился совершенно живой типъ, въ которомъ нѣтъ и тѣни устарѣлости, который оживилъ всю комедію и придалъ ей оттѣнокъ

необыкновенной свѣжести. Недаромъ считалъ Гоголь Хлестакова главною ролью. Главное условіе комизма — видимое зрителю несоотвѣтствіе мѣръ, принимаемыхъ людьми для достиженія извѣстныхъ опять-таки видимыхъ зрителю цѣлей, несоотвѣтствіе, которое зритель, какъ онъ полагаетъ, никогда не сдѣлалъ бы, находясь въ подобныхъ обстоятельствахъ. Это главное условіе комическаго впечатлѣнія съ особенною яркостью выдѣляется при видѣ усилій, направленныхъ на то, чтобы обмануть такого наивнаго пустого и глуповатаго юношу, каковъ герой пьесы. Становится дѣйствительно смѣшно и дѣйствительно весело... И все это благодаря игрѣ г. Садовскаго, ибо отъ тона и освѣщенія центральной роли зависитъ тонъ и освѣщеніе всей остальной картины. Г. Садовскій, сообразно съ указаніемъ Гоголя, изображаетъ Хлестакова очень молодымъ. Это именно тотъ юноша, какого хотѣлъ авторъ видѣть на сценѣ, юноша, еще носящій на себѣ оттѣнокъ чего-то ребяческаго. У этого Хлестакова еще «молоко на губахъ не обсохло». Онъ одѣтъ по послѣдней модѣ того времени и, глядя на его молодость, вы опять-таки вполнѣ и совершенно понимаете его фразу: «нѣтъ, ужъ лучше поголодать да пріѣхать домой въ петербургскомъ костюмѣ». Фраза эта очень характерная, обыкновенно проходитъ незамѣченною; въ исполненіи г. Садовскаго она какъ-то невольно замѣчается, хотя артистъ совсѣмъ не подчеркиваетъ ее, какъ вообще не подчеркиваетъ онъ ничего въ своей роли. Зритель невольно прислушивается къ каждому слову Хлестакова и каждое его слово становится типично и характерно, ибо, если разъ вѣрно взятъ основной тонъ, то каждая фраза мгновенно становится на свое мѣсто, получаетъ надлежащую силу, мѣткость и выразительность. Такъ случилось теперь со всею ролью Хлестакова, а вслѣдствіе этого и со всѣми остальными ролями, какъ будто всей пьесѣ данъ толчокъ, отъ котораго все внезапно встало на надлежащее мѣсто. Главное достоинство игры г. Садовскаго состоитъ въ ея необыкновенной простотѣ и непринужденности. Онъ дѣйствительно «чистосердеченъ и простъ», какъ хотѣлъ того Гоголь. Онъ совершенно чистосердечно удивляется, какъ можно не давать человѣку ѣсть въ гостинницѣ, хотя бы

онъ и не платилъ денегъ. Онъ наивно заявляетъ половому, что безъ ѣды можетъ «отощать», и вы слышите по тону его голоса, что онъ думаетъ представить этимъ резономъ доказательство, которое онъ дѣйствительно считаетъ серьезнымъ и убѣдительнымъ. Онъ совершенно искренне, растерянъ и пугается городничаго, искренне до «мальчишества», и въ этой то искренности заключается удивительная художественная правдивость исполненія, ибо Хлестаковъ г. Садовскаго мальчишествуетъ потому, что онъ дѣйствительно еще «мальчишка». Преодолѣвъ свое смущеніе передъ Городничимъ и замѣтивъ, что ему оказываютъ уваженіе и гостепріимство, Хлестаковъ г. Садовскаго съ совершенно юношескою беззаботностью пускается плыть по теченію обстоятельствъ...

Не шаржируя ни на мгновенье свою роль и весьма умѣренно оттѣняя опьяненіе Хлестакова, г. Садовскій мастерски характеризуетъ это состояніе внѣшнимъ пріемомъ, съ которымъ Хлестаковъ садится въ кресло при началѣ своей бесѣды и затѣмъ поднимается съ него. Хлестаковъ настолько владѣетъ собой, пока стоитъ, что опьяненіе его не замѣтно, но оно сказывается въ той стремительности, съ которою онъ внезапно, точно подкошенный, опускается на сидѣнье, а потомъ, въ концѣ своего разсказа, вскакиваетъ съ кресла. Онъ заболтался, на одно мгновенье даже закрылъ было глаза, совершенно не помнитъ, что онъ говорилъ, не понимаетъ, гдѣ онъ и кто его окружаетъ. Но онъ видитъ передъ собою дамъ, и послѣднее усиліе воли употребляется имъ на то, чтобы ловко, по петербургски раскланяться съ ними прежде, нежели онъ невѣрными шагами отправится отдохнуть. Въ сценѣ послѣдовательнаго представленія Хлестакову различныхъ чиновниковъ, г. Садовскій съ удивительной послѣдовательностью выдерживаетъ «мальчишескій» оттѣнокъ, приданный имъ своей роли. Мысль попросить денегъ взаймы на вашихъ глазахъ является у Хлестакова въ то мгновенье, когда онъ видитъ въ кулакѣ судьи зажатый туда пукъ ассигнацій. Затѣмъ, когда заемъ удался съ неожиданною легкостью, Хлестаковъ, ободренный успѣхомъ, очевидно, думаетъ только объ одномъ, какъ бы занять ему денегъ у каждаго появляющагося къ нему лица. Пе-

редъ вами дрянной, ничтожный и фатоватый мальчишка, пользующійся совершенно необъяснимою готовностью совершенно постороннихъ ему лицъ давать ему взаймы и у каждаго просить денегъ съ увѣренностью и апломбомъ, возрастающими все болѣе. Хлестаковъ такъ поглощенъ этимъ занятіемъ, что даже не обращаетъ вниманія на то, почему ему представляются всѣ эти чиновники въ мундирахъ и при шпагахъ. Съ неподражаемой наивностью отвѣчаетъ онъ на вопросъ судьи: «Я разумѣю, не дадите ли какого приказанія здѣшнему суду? — «Зачѣмъ же? Вѣдь мнѣ никакой нѣтъ теперь въ немъ надобности, нѣтъ, ничего, покорнѣйше благодарю». Удачи въ займѣ денегъ, почетъ, угощеніе, удобства, вниманіе — все это совершенно вскружило голову Хлестакову и совершенно сбило его съ толку вмѣсто того, чтобы навести на мысль, чѣмъ можетъ все это кончиться. Онъ начинаетъ входить въ роль сановника, съ покровительственнымъ видомъ киваетъ головой и обѣщаетъ свое ходатайство; осанка дѣлается сановитѣе, голосъ пріобрѣтаетъ все болѣе и болѣе увѣренности, манеры становятся важнѣе. Г. Садовскій мастерски передаетъ рядъ переходовъ въ душевномъ состояніи Хлестакова, его постепенное вхожденіе въ роль сановника, внезапную беззащитность подъ напоромъ слесарши, испугъ передъ видомъ настоящихъ просителей, показывающихся въ дверяхъ, внезапную радость при появленіи Марьи Антоновны и совершенное увлеченіе ухаживаніемъ за нею и Анною Андреевной. Его «преглуповатую» голову, и безъ того сбитую уже съ толку всѣмъ предыдущимъ, охватываетъ какое-то круженіе. Онъ совершенно не понимаетъ, что дѣлаетъ, не отдаетъ себѣ никакого отчета въ своихъ поступкахъ. Его одуреніе сообщается всѣмъ остальнымъ и даже самъ зритель ощущаетъ себя увлеченнымъ внезапнымъ prestissimo, которымъ заканчивается 4-й актъ. Что за мастерская постройка этого финала и какъ мастерски переходитъ г. Садовскій къ stretto. Ритмическое движеніе, ускореніе и замедленіе темпа составляютъ принадлежность драмы въ такой же степени, какъ и оперы. Музыкальная терминологія невольно напрашивается на перо, когда я припоминаю заключеніе 4-го акта «Ревизора». Послѣ сцены

объясненія Хлестакова съ Марьей Антоновной такъ и хочется написать на поляхъ книги: subito, prestissimo... Я не могу сказать бóльшей похвалы Садовскому, какъ повторить еще разъ, что онъ игралъ роль Хлестакова, какъ желалъ этого Гоголь, и что трудно представить себѣ болѣе цѣлостной и вѣрной передачи этой роли, которою г. Садовскій добылъ себѣ патентъ на званіе серьезнаго и выдающагося артиста» [1]).

Покойный М. П. былъ талантливымъ создателемъ не только крупныхъ ролей, гдѣ представлялся широкій просторъ его сценическому дарованію, но онъ сказывался такимъ же талантливымъ актеромъ и въ созданіи эпизодическихъ небольшихъ ролей въ родѣ Дергачева («Послѣдняя жертва»). Вѣроятно, театральной Москвѣ памятна еще эта невзрачная фигура въ поношенномъ пиджакѣ съ чужого плеча въ той сценѣ, гдѣ Михеевна выпроваживаетъ Дергачева изъ дома, или въ 4-мъ актѣ, когда онъ приноситъ Тугиной (Ермолаевой) письмо отъ боготворимаго имъ Вадима. Въ этой сценѣ все вниманіе зрителя сосредоточено на чудной игрѣ М. Н. Ермоловой. И тѣмъ не менѣе, смущенная фигура Дергачева (Садовскаго), запутавшагося въ своемъ враньѣ въ угоду пріятелю и невольно почувствовавшаго состраданіе къ обманутой женщинѣ, не остается въ тѣни. Самыя разнообразныя душевныя волненія до того ярко отражаются на его подвижной физіономіи, что зритель невольно останавливается и на этой фигурѣ.

Въ небольшихъ роляхъ иноковъ-бродягъ («Борисъ Годуновъ» Пушкина) Садовскій и Макшеевъ показали высшій предѣлъ сценической художественности и про ихъ игру мы читаемъ такія строки: «Критику лишь остается сожалѣть о своемъ безсиліи воспроизвести въ словѣ свои впечатлѣнія, достигающія той степени наслажденія, когда оно становится безотчетнымъ и не поддается мотивировкѣ».

Создавая цѣлый рядъ блестящихъ ролей изъ бытового репертуара, онъ не чуждался и репертуара западно-европейскаго, съ успѣхомъ игралъ Скапена, Лепорелло и многія другія роли пьесъ Мольера.

---

[1]) «Московскія Вѣдомости», 1883 г., № 264.

М. П. былъ богато и разносторонне развитою личностью. Помимо крупнаго сценическаго дарованія, онъ обладалъ и талантомъ беллетриста и драматурга-переводчика. Въ двухъ небольшихъ томикахъ прекраснымъ языкомъ, не безъ юмора, онъ изобразилъ жизнь простыхъ людей захолустной Москвы, разныхъ «дикихъ людей», «развѣнчанныхъ хирурговъ» и «вредныхъ членовъ». Еще въ молодости онъ изучилъ въ совершенствѣ французскій и итальянскій языки. По порученію А. Н. Островскаго для предполагавшагося тогда изданія перевелъ нѣсколько пьесъ, комедіи Гальдони: «Вѣеръ» и «Добродѣтельный ворчунъ», Сильвіо Пеликко «Франческу», Джакометти «Карла II», Бомарше «Севильскаго цирульника» и для бенефиса М. Н. Ермоловой «Федру» Расина. Какъ самостоятельный драматургъ, онъ выступилъ въ 80-хъ годахъ прошлаго столѣтія съ комедіей «Чужая душа—потемки» которая шла въ бенефисъ его жены. За свои литературные труды М. П. былъ выбранъ въ дѣйствительные члены Общества Любителей Россійской Словесности [1]).

Одно время М. П. былъ преподавателемъ сценическаго искусства сначала въ Московскомъ Филармоническомъ училищѣ, а затѣмъ, въ началѣ 90-хъ годовъ, на Драматическихъ курсахъ Императорскаго Театральнаго училища. На преподаваніе онъ смотрѣлъ своеобразно: онъ никогда не «показывалъ», какъ нужно играть. «Я васъ буду поправлять, когда увижу, что вы плохо играете, — говорилъ онъ—а учить васъ играть я не умѣю. Надо понимать и чувствовать, что изображаешь. Если же я покажу, какъ я играю, то вы будете только подражать, и тогда будетъ два Садовскихъ».

Необыкновенно остроумный, покойный М. П. разсыпалъ блестки своего остроумія въ многочисленныхъ шутливыхъ посланіяхъ, басняхъ за подписью Хемницеръ II и эпиграмахъ, написанныхъ имъ на разныхъ лицъ и по разнымъ поводамъ. Принятъ ли на сцену по протекціи безголосый пѣвецъ, сынъ извѣстной, нынѣ уже покойной комической актрисы А—вой, и уже готова эпиграмма:

---

[1]) См. ст. Б. Варнеке «Актеръ-писатель» (вып. IV «Ежег. Имп. Т.» за 1910 г.).

Ак—вой дана награда,
На сцену принятъ сынъ,
И публика ужасно рада,
Что сынъ у ней одинъ.

На одной изъ репетицій «Власти тьмы» въ Маломъ театрѣ онъ сказалъ такой экспромтъ:

Воспрянули отъ сна забытые умы,
Проникнулись сердца живымъ и свѣжимъ чувствомъ,—
Пришелъ Толстой и силой «Власти тьмы»
Затеплилъ яркій свѣтъ надъ дремлющимъ искусствомъ!

Случилось какъ-то, что актеры не получали жалованья въ теченіе 3-хъ мѣсяцевъ и вотъ изъ подъ его пера вылилась такая пародія:

И скучно, и грустно! Не ходимъ мы даже въ трактиръ
Въ минуту душевной невзгоды.
Нѣтъ денегъ... Постылъ Божій міръ!
И такъ проживаемъ мы лучшіе годы.
Занять!.. Да вѣдь мало не стоитъ труда,
А много занять невозможно.
Себя хоть обшарь—денегъ нѣтъ и слѣда,
О, какъ прозябанье наше ничтожно!
И нынѣ смотря съ сокрушеньемъ вокругъ,
Склонишься невольно къ рѣшенью разсудка,
Что служба въ театрѣ, милѣйшій мой другъ,
Одна лишь пустая и глупая шутка!

М. П. принадлежалъ къ типу, теперь уже выведшемуся на сценѣ, милыхъ шутниковъ. Желая увѣковѣчить себя вмѣстѣ съ товарищами «въ періодъ трехмѣсячнаго неполученія жалованья» онъ и нынѣ тоже покойные Н. А. Александровъ и А. П. Ленскій идутъ въ фотографію и снимаются группой въ комическомъ видѣ.

Шутливыя посланія писались многимъ актерамъ.

Кто онъ? (Музиль).

Въ искусствѣ честный онъ работникъ,
Прекрасный въ жизни человѣкъ,
Винтить ужаснѣйшій охотникъ
И благодѣтель для аптекъ.

А. П. Ленскому.

Друзья, сомнѣнія въ томъ нѣтъ,
Что Саша нашъ талантъ гигантскій:
Сегодня сумрачный Гамлетъ,
А завтра «Дворянинъ Испанскій».

М. П., коренной москвичъ, пользовался большими симпатіями москвичей, что ярко выразилось въ день сорокалѣтняго его юбилея 17-го октября 1909 г., когда онъ буквально былъ засыпанъ адресами, телеграммами и письмами со всѣхъ концовъ Россіи. Въ этотъ день онъ выступалъ въ послѣдній разъ на сценѣ въ роли Досужева («Доходное мѣсто»). Уже первое появленіе юбиляра, котораго публика, видимо, ждала съ нетерпѣніемъ, было началомъ грандіозной оваціи. Аплодисменты не умолкали. Глубоко растроганный юбиляръ выходилъ на вызовы, опираясь на трость. На сцену изъ-за кулисъ передавали многочисленныя подношенія и подарки какъ отъ отдѣльныхъ лицъ, такъ и цѣлыхъ учрежденій.

Съ Высочайшаго соизволенія М. П. получилъ званіе и знакъ заслуженнаго артиста.

Не прошло и года послѣ юбилея, и актеръ-бытовикъ въ ночь съ 25-го на 26-е іюля 1910 года покинулъ и сцену жизни.

Здоровье его за послѣдніе годы сильно пошатнулось. Обыкновенно веселый, остроумный послѣднее время въ «курилкѣ» онъ сидѣлъ задумчивымъ. Его мучила одышка. За годъ до смерти съ нимъ былъ легкій ударъ— онъ упалъ на улицѣ. И ему пришлось нѣсколько дней пролежать въ постели. «Первый звонокъ—говорилъ онъ шутя—разсказывая про свое паденіе—«Ждутъ на той станціи, откуда уже нѣтъ возврата». Съ этихъ поръ онъ часто прихварывалъ и вынужденъ былъ по нѣсколько дней не выхо-

дить изъ дома. 23-го іюля онъ слегъ въ постель у уже больше не вставалъ.

Хоронили его на Пятницкомъ кладбищѣ. Отдать послѣдній долгъ почившему явилась масса народу, несмотря на глухую лѣтнюю пору, когда большинство разъѣзжается изъ Москвы.

И. В. САМАРИНЪ.

25-ти лѣтняя годовщина кончины И. В. исполнилась 13 августа 1910 года. Еще юношей 16—18 лѣтъ, воспитанникомъ театральной школы, И. В. выступалъ на сценѣ Московскаго Малаго театра въ такихъ отвѣтственныхъ роляхъ, какъ Лаэртъ въ «Гамлетѣ», Кассіо въ «Отелло», Меркуціо въ «Ромео». Принятый на казенную сцену, онъ въ 1841 году блестяще сыгралъ Мортимера въ «Маріи Стюартъ» раздѣливъ успѣхъ съ знаменитымъ петербургскимъ гастролеромъ В. А. Каратыгинымъ; И. В. занялъ сразу амплуа первыхъ молодыхъ ролей въ драмѣ и комедіи. Происходя по рожденію изъ народа, С. обладалъ рѣдкою у русскихъ актеровъ способностью быть естественнымъ и воплощать характерныя черты аристократизма въ роляхъ представителей высшаго свѣта. Его считали лучшимъ Чацкимъ, соединявшимъ въ своей игрѣ и внѣшній и внутренній блескъ образа; приводило публику въ восторгъ также его исполненіе Гамлета и маркиза Позы въ «Донъ Карлосѣ» Шиллера. Изящно и прочувствованно сыгравъ рядъ героевъ французской мелодрамы, И. В. украшаетъ свою галлерею ролей образами Мити («Бѣдность не порокъ») и Мерича («Бѣдная невѣста») Островскаго. Какъ преподаватель Театральнаго училища и Консерваторіи, С. далъ сценѣ Ѳедотову, Никулину, Глама-Мещерскую, Кадмину. Состарившись И. В. также блестяще несъ репертуаръ ролей драматическихъ резонеровъ, «благородныхъ отцовъ» и характерныхъ. Въ «Горѣ отъ ума» онъ далъ типичнаго «московскаго барина»—Фамусова, создалъ живописное трагическое лицо Имшина въ «Самоуправцахъ», Писемскаго, Арбенина въ

«Маскарадѣ» Лермонтова и, какъ контрастъ, веселаго Шекспировскаго Фальстафа, Тартюфа въ Мольерѣ, Телятева въ «Бѣшеныхъ деньгахъ» Островскаго и др. Манера игры С., по отзыву А. И. Южина, была «тонкой, изящной, съ мягкимъ, но опредѣленнымъ рисункомъ роли», отдѣланной всегда до мелочей, кончая костюмомъ, прической, обращеніемъ со шляпой, перчатками, вообще всѣмъ maintien. С. извѣстенъ и какъ драматургъ, пьесы котораго шли съ успѣхомъ на казенной сценѣ и до сихъ поръ даются въ провинціи («Утро вечера мудренѣе», «Перемелется—мука будетъ», «Самозванецъ Луба»).

С. В. ТАНѢЕВЪ.

С. В. скончался 15 ноября 1910 г. Покойный извѣстенъ, какъ историкъ придворныхъ театровъ, издавшій рядъ выпусковъ. подъ заглавіемъ «Изъ прошлаго Императорскихъ театровъ», въ которыхъ очень много цѣннаго матеріала для интересующихся театральной стариной. С. В. не былъ профессіоналомъ и до конца жизни своей служилъ по военному вѣдомству, но горячо любилъ театръ и сталъ къ нему особенно близко послѣ женитьбы на артисткѣ Александринской сцены Н. С. Васильевой. Покойный останется въ памяти у театраловъ, какъ піонеръ частной театральной антрепризы въ столицахъ, упорно боровшійся съ существовавшей въ то время монополіей казенныхъ сценъ, рядомъ съ которыми не разрѣшалось частныхъ театровъ, добившійся упраздненія этой монополіи и открывшій, вмѣстѣ съ княземъ Ф. М. Урусовымъ, въ 1875 году, въ Москвѣ, первый частный общедоступный театръ, для котораго собрана была образцовая труппа (Стрепетова, Кудрина, Козловская, Таланова, Писаревъ, Ник. Хрис. Рыбаковъ, Андреевъ-Бурлакъ, Далматовъ, Кирѣевъ, Ивановъ-Козельскій, Давыдовъ и др.). Родившійся въ 1841 году, С. В. былъ сыномъ богатаго помѣщика, который держалъ въ своемъ имѣніи постоянную драматическую труппу, и поэтому С. В. съ юности жилъ въ театральной

атмосферѣ. Послѣ перваго-же сезона своего Московскаго театра С. В. повезъ впервые за границу, въ Парижъ, русскую труппу, блестящіе спектакли которой явились крупнымъ событіемъ въ дѣлѣ начавшагося тогда уже сближенія Россіи съ Франціей. Первый шагъ къ «alliance»'у на почвѣ искусства былъ сдѣланъ русскими актерами по иниціативѣ покойнаго С. В. Ради театра онъ на 4 года уходилъ въ отставку, когда начальство предложило альтернативу: службу въ арміи, или театръ; этой отставкой С. В. замедлилъ свою оффиціальную карьеру, пойдя на зовъ своей души. Въ 1896 г. С. В. съ большимъ успѣхомъ организовалъ первые спектакли ансамбля Московскаго Императорскаго Малаго театра въ Варшавѣ. Какъ драматургъ, С. В. написалъ легкую комедію «Не люби двухъ разомъ», перевелъ «Севильскаго цирульника» Бомарше (обѣ эти пьесы шли на казенныхъ сценахъ) и феерію Жюля Верна—«80 дней вокругъ свѣта» (для своего Московскаго театра).

В. В. ТУНОШЕНСКІЙ.

Покойный родился въ 1864 году, † 18 іюля 1910 г.; онъ получилъ военное образованіе и спеціализировался на оружейной техникѣ, завѣдуя еще не задолго до смерти Сестрорѣцкимъ оружейнымъ заводомъ. Но всѣ досуги свои В. В. посвящалъ литературѣ и театру. Еще въ 1885 году на частныхъ сценахъ давалась его первая пьеса «Цвѣты запоздалые». Второе драматическое произведеніе покойнаго—драма «Въ глуши», написанное вдумчиво, литературно, въ художественно-бытовыхъ тонахъ школы Островскаго, причемъ въ пьесѣ впервые выведенъ былъ на сцену новый типъ толстовца,—имѣло большой успѣхъ въ девяностыхъ годахъ на сценахъ дачныхъ мѣстностей и въ клубахъ. Послѣ нѣкотораго перерыва В. В. написалъ веселую комедію-сатиру—«Губернская Клеопатра», въ которой удачно инсценировалъ русское бытовое явленіе провинціальнаго помпадурства, воскресивъ воспоминаніе о Щедринской эпопеѣ. Эта пьеса создала автору замѣтное имя въ драма-

тургіи и стала репертуарною. Кромѣ того, В. В. написаны: «Въ Гаграхъ», «Черноморская цирцея», «Въ странѣ любви», «Зарницы» (была поставлена на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра), «Великая грѣшница», законченное, по черновымъ наброскамъ, г. Радзивилловичемъ.

АЛЬБЕРТЪ ЦАБЕЛЬ.

Ц. скончался 9 февраля 1910 г., родился въ Берлинѣ, въ 1835 г. Получивъ ребенкомъ, на елкѣ, дѣтскую арфу, Ц. скоро сталъ такъ хорошо играть на ней, что его стали приглашать въ салоны. Авторъ «Гугенотовъ» Мейерберъ помѣстилъ мальчика въ «Singinstitut» Баха, гдѣ Ц. выдѣлялся въ хорѣ своимъ слухомъ и голосомъ. Поступивъ затѣмъ въ Королевское музыкальное училище, въ классъ арфы Гримма, Ц. былъ удостоенъ, при окончаніи курса, подаркомъ Короля — арфой и отправился, въ составѣ оркестра Гунгля, въ Америку, послѣ чего игралъ временно и въ Россіи. Въ 1855 г. онъ приглашенъ былъ въ оркестръ Петербургскаго Императорскаго Большого театра. Solo артиста всегда вызывали восхищеніе. Въ 1862 г. онъ былъ приглашенъ въ составъ профессоровъ Спб. Консерваторіи и далъ такихъ учениковъ, какъ Ида Цабель, Кюне-Вальтеръ, Штейнбергъ и др. Цабель, получившій за свой музыкальный талантъ званіе солиста Его Величества, оставилъ много сочиненныхъ имъ эффектныхъ и мелодичныхъ пьесъ для арфы.

В. В. ЧАРСКІИ.

Ч. скончался въ Москвѣ 5 марта 1910 г. Покойный пользовался въ свое время огромнымъ успѣхомъ, гастролируя въ провинціи, особенно въ роляхъ Шекспировскаго и Шиллеровскаго репертуара. Высокій, стройный, съ красивымъ звучнымъ голосомъ, Ч. пошелъ на сцену по призванію;

въ роли свои онъ вкладывалъ много труда и знанія. Будучи человѣкомъ съ университетскимъ образованіемъ, онъ слѣдилъ за литературой по исторіи театра и вращался всегда въ литературной и интеллигентной средѣ. Одинъ годъ, въ 1882 г., онъ служилъ на сценѣ Александринскаго театра. Началъ свою карьеру покойный артистъ въ труппѣ Н. К. Милославскаго, игралъ въ Общедоступномъ Московскомъ театрѣ С. В. Танѣева, въ крупныхъ московскихъ театрахъ Бренко, Горевой, Абрамовой, Лентовскаго. Лучшими ролями его были «Отелло», «Лиръ», «Шейлокъ», «Ричардъ III», Францъ Мооръ («Разбойники») «Ришелье», Несчастливцевъ и др.

О. Н. ЧЮМИНА.

О. Н. родилась въ 1858 г. въ Новгородѣ въ военной семьѣ. Въ восьмидесятыхъ годахъ она стала печатать свои стихи, по преимуществу переводные. Особенно удачно передавала она характерныя особенности стихотвореній и маленькихъ поэмъ Франсуа Коппе. Въ приложеніяхъ къ журналу «Родина» она дала рядъ переводовъ классическихъ иностранныхъ поэтовъ: Байрона, Лонгфелло, Мильтона, Теннисcона. Сборники стиховъ ея, красивыхъ и прочувствованныхъ, вышли въ 1888, 1897 и 1905 гг. Въ «Вѣстникѣ Европы» она, въ талантливо сдѣланныхъ сокращеніяхъ-пересказахъ, познакомила публику съ рядомъ новѣйшихъ иностранныхъ романистовъ. Въ послѣдніе годы жизни О. Н. съ большимъ успѣхомъ выступила съ вереницей юмористическихъ и сатирическихъ стихотвореній «на злобы дня», подъ псевдонимами «Бой-котъ» и «Оптимистъ», въ которыхъ затрогивала и политическія и общественныя темы. Перу О. Н. принадлежатъ, кромѣ переводныхъ, и нѣсколько оригинальныхъ пьесъ: «Угасшая искра», «Загадка» и др. Первая изъ нихъ шла на сценѣ Александринскаго театра. Скончалась О. Н. 26 августа 1909 г.

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

въ

„ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“

за 1910 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

I. Воспоминанія и переписка.

Н. П. Кашинъ. Изъ переписки А. Н. Верстовскаго, II, 8—67; А. Н. Островскій въ письмахъ и воспоминаніяхъ, VI, 24—63.

Ц. А. Кюи. Первые композиторскіе шаги, I, 11 20.

П. О. Морозовъ. Воспоминанія о Нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ, III, 7—27

П. М. Невѣжинъ. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ, VI, 1—23.

А. П. Чеховъ. Три письма къ *Д. В. Григоровичу* (изъ архива В. И. Вейнберга), II, 1—8.

Ив. Щегловъ. Театральные огни (воспоминанія и отрывки), III, 1—6.

II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

Максимиліанъ Волошинъ. Современный французскій театръ, I, 56—81, II, 60—94.

Б. Варнеке. Актеръ-писатель. IV, 13—32.

В. Всеволодскій (Гернгроссъ). Театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII вв. VII, 1—26 и VIII, 1—30.

Баронъ Н. В. Дризенъ. Обераммергау въ 1910 г. Впечатлѣнія, VI, 122—148.

О. Канъ. Сецессіонизмъ въ искусствѣ танца, VIII, 54—67.

М. В. Карнѣевъ. Московское Театральное училище въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія (изъ воспоминаній его бывшаго ученика), I, 89—99.

Н. П. Кашинъ. Изъ переписки А. Н. Верстовскаго, II, 8—67; А. Н. Островскій въ письмахъ и воспоминаніяхъ, VI, 24—63.

В. Я. Курбатовъ. Императорскій Эрмитажный театръ, V, 1—14.

Н. К. Мельниковъ (Сибирякъ). Обераммергау въ 1910 г. Исторія, VI, 110—121.

В. А. Михайловскій. Д. Т. Ленскій, III, 95—110; Большой талантъ (А. П. Ленскій), VI, 85—106.

В. Розановъ. Театръ и юность, I, 46—55.

П. А. Россіевъ. Около театра, IV, 33—47; Изъ записокъ театрала 40—60 годовъ, VII, 27—39.

Театральный старожилъ. Оперетка на сценѣ Александринскаго театра, I, 4—10.

А. И. Успенскій. «Храмъ дружбы» или «Концертный залъ», I, 1—3.

III. Матеріалы по исторіи драматической литературы и музыки.

Л. М. Василевскій. Французская драма и «Свободный театръ», II, 112—128.

Юрій Веселовскій. Гуцковъ и «Уріэль Акоста», II, 68—85.

К. Ѳ. Головинъ. Зудерманъ, какъ драматургъ, V, 62—88.

Н. Н. Долговъ. «Донъ Жуанъ», Мольера (къ возобновленію комедіи въ Александринскомъ театрѣ), VII, 67—83.

Вл. Ивановъ-Корсунскій. Другъ русской музыки (кн. В. Ѳ. Одоевскій), IV, 48—74.

Н. П. Кашинъ. А. Н. Островскій и старинная драма, IV, 1—12.

Ц. А. Кюи. Первые композиторскіе шаги, I, 1—20.

Сергѣй Ляпуновъ. Милій Алексѣевичъ Балакиревъ, VII, 40—67 и VIII, 31—53.

Тадеушъ Налепинскій. О «Гамлетѣ» на сценѣ, V, 42—61.

П. А. Перелецкій. «Біанка и Гвальеро» опера А. Ѳ. Львова. VIII, 68—84.

Н. И. Приваловъ. Колокольный звонъ на Руси, I, 21—45.

Л. А. Сакетти. Р. Шуманъ, V, 88—119.

Сильвіо. Бьернстернъ и Стриндбергъ, III, 46—60.

А. А. Смирновъ. «Донъ Жуанъ» Мольера и его постановка въ Александринскомъ т., VII, 83—99.

П. Н. Столпянскій. Н. А. Некрасовъ и театральная критика, III, 27—46; Замѣтки на поляхъ Гоголя, VI, 63—72.

Театральный старожилъ. Оперетка на сценѣ Александринскаго театра, I, 4—10.

Ник. Финдейзенъ, Боальдье и придворная французская опера въ Спб. въ началѣ XIX в., V, 14—41.

IV. Къ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

Андріе, Шарль, франц. арт., некр. VIII, 142 и 143.

Балакиревъ, М. А., комп., ст. Сергѣя *Ляпунова,* VII, 40—67; VIII, 31—53.

Барнай, Людвигъ, нѣм. трагикъ, юбил., VIII, 123.

Безекирскій, В. В., проф. скрип., юбил., VIII, 123 и 124.

Блейхманъ, Ю. И., комп., некр., VIII, 143.

Боборыкинъ, П. Д., драмат., юбил., VIII, 124.

Бухаринъ, М. Н., драмат., некр., VIII, 144.

Бьернстернъ-Бьернсонъ, пис., драм., ст. *Сильвіо,* III, 46—60, некр., VIII, 142 и 143.

Варламовъ, К. А., арт., юбил., VIII, 23.

Васильевъ, Н. О., арт., юбил., VIII, 125 и 126.
Верстовскій, А. Н., комп., изъ переписки ст. *Н. Кашина,* II, 8—67; память, VIII, 146.
Віардо, Полина, арт., пѣвица, некр., VIII, 146 и 147.
Волоховъ (Ратно), Н. В., арт., некр., VIII, 147.
Вормсъ, Г., арт., некр., VIII, 147 и 148.
Ганако, япон. арт., уп. въ ст. *Л. Василевскаго,* I, 114—116.
Гердтъ, П. А., арт. балет., юбил., VIII, 127 и 127.
Гоголь-Яновскій, Е. А., арт. некр., 149.
Горевъ, Ѳ. П., арт., ст. *В. Михайловскаго,* VIII, 149—154.
Грессеръ, Г. Н., арт., драм., некр., VIII, 148.
Григоровичъ, Д. В., писат., письма къ нему *А. П. Чехова,* II, 1—8.
Гуцковъ, драм., ст. *Ю. Веселовскаго,* II, 68—85.
Девиклеръ (Дувиклеръ), В. И., арт., некр. VIII, 154 и 155.
Долиновъ, А. И., арт. и режис., юбил., VIII, 127 и 123.
Евгеніевъ, М. Е., режис. и арт., некр., VIII, 155.
Ермолова, М. Н., арт., юбил., VIII, 128.
Карнѣевъ, М. В., драм., некр., VIII. 155.
Клементьевъ, Л. М., арт., некр., 156.
Коммиссаржевская, В. Ѳ., арт., ст. *А. Блока,* II, 97—101; *В. Иванова,* II, 101—103; *Н. Н. Окулова,* II, 104—112.
Куза, Е. И., арт., пѣвица, некр., VIII, 156 и 157.
Кукольникъ, Н. П., писат., память, VIII.
Кюи, Ц. А., композ., ст. «Первые композ. шаги», I, 11—20.
Лангаммеръ, Б. И., арт., некр., 157 и 158.
Ленскій, А. П., арт., въ ст. *В. А. Михайловскаго,* VI, 85—106.
Ленскій, Д. Т., драм. и арт., въ ст. *В. Михайловскаго* III, 95—110.
Ленскій, П. Д., арт., некр., VIII, 158 и 159.
Львовъ, А. Ѳ. комп. уп. въ ст. *П. А. Перелецкаго,* VIII, 68—84.
Лихачевъ, В. С., драм., некр., 159.
Мамонтовъ, С. И., частн. опера, юбил. VIII, 133—138.
Мартыновъ, А. Е., арт., ст. *Н. Долгова* «Предшественникъ театра настроеній», V, 120—128; Память, VIII, 160 и 161.
Некрасовъ, Н. А., ст. *П. Н. Столпянскаго* «Н. и театр. критика», III, 27—46.
Невѣжинъ, П. М., драм., юбил.. VIII, 129.
Палечекъ, I. I., арт. и режис., юбил. VIII, 129 и 130.
Петипа, М. И. балетм., некр. VIII, 161.
Правдинъ. О. О., арт., юбил., VIII, 130.
Преображенская, О. О., арт., балет., юбил., VIII, 131.
Преображенскій, Н. А., арт., пѣвецъ, некр., VIII, 161 и 162.
Савина, М. Г., арт., юбил., VIII, 131 и 132.
Садовскій, М. П., ст. *Б. Варнеке* «Актеръ писатель», IV, 13—32; ст. *В. Михайловскаго,* VIII, 162—177.
Садовская, О. О., арт., юбил., VIII, 132 и 133.

Самаринъ, И. В., арт., память, VIII, 177 и 178.
Стриндбергъ, А., драм. ст. *Сильвіо,* III, 46—60.
Танѣевъ, С. В., драм., VIII, 178 и 179.
Толстой, Л. Н. гр., драм., некр., VIII, 141 и и 142.
Туношенскій, В. В., драм., некр., VIII, 179 и 180.
Чеховъ, А. П., драм., письма къ Д. В. Григоровичу, II, 1—8.
Чарскій, В. В. арт., некр., VIII, 181 и 182.
Чюмина, О. Н., драм., некр., VIII, 182.
Цабель, Альбертъ, проф. арфы, некр., VIII, 185.
Шаповаленко, Н. И., арт., юбил., VIII, 133.

V. Режиссерскій отдѣлъ.

А. Режиссерская и постановочная часть.

Н. Н. Евреиновъ. Библіограф. замѣтка о книгѣ *К. Гагемана* «Режиссеръ», III, 131—135.

О. Канъ. Рембрандтъ и сцена, II, 86—97.

Тадеушъ Налепинскій. О «Гамлетѣ» на сценѣ, V, 42—61.

И. С. Платонъ. Къ постановкѣ исторической комедіи Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра», I, 82—89; О постановкѣ на сценѣ Московскаго Малаго т. трагедіи Шиллера «Марія Стюартъ», VIII, 84—88.

Сергѣй Ратовъ. Теорія внезапныхъ мыслей, VI, 73—84.

А. А. Смирновъ. «Донъ Жуанъ» Мольера и постановка его на сценѣ Александринскаго театра, VII, 83—99.

Н. Яковлевъ. Къ возобновленію на Московскомъ Маломъ театрѣ комедіи А. Н. Островскаго «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ», VI, 106—109.

А. И. Южинъ (кн. Сумбатовъ). Проектъ сезона 1910—1911 г. въ Императорскомъ Московскомъ Маломъ театрѣ, VII, 100—142.

Б. Постановки отчетнаго сезона.

I. С.-Петербургъ.

К. П. Арабажинъ. Впечатлѣнія сезона: *Александринскій театръ*: «Венеціанскій купецъ», «Г-жа Пошлость», «Тихая пристань», «Звѣзды», «Обыватели», I, 106—114; «Передъ зарею», «Шутъ Тантрисъ», II, 129—134; «Лѣсъ», VI, 149—161; *Малый театръ* (Литературнаго Худ. Об-ва): «Генрихъ Наварскій», II, 135; *Новый Драм. т.*: «Gaudeamus», VIII, 88—96.

Сергѣй Ауслендеръ. Русская драма, IV, 87—93; Впечатлѣнія сезона: *Александринскій театръ*: «Донъ Жуанъ», Мольера, VII, 142—147.

Л. М. Василевскій. Гастроли г-жи Ганако, I, 114—116.

В. Г. Каратыгинъ. Опера, IV, 94—128; Музыка въ Спб. (итоги весенняго сезона 1910 г.), IV, 156—171; Маріинскій театръ, VII, 148—152.

Л. Козляниновъ. Гастроли нѣмецкой труппы Ф. Бока, IV, 147—155.

В. Я. Свѣтловъ. Балетъ, IV, 129—134.

Э. А. Старкъ. Впечатлѣнія сезона: *Александринскій театръ*: «Три сестры», V, 162—170.

Н. Н. Тамаринъ (Окуловъ). Михайловскій театръ. франц. драма, IV, 135—147.

II. Москва.

Максимиліанъ Волошинъ. «Братья Карамазовы», въ Художественномъ т. VII, 153—165.

М., С. Частная опера С. И. Мамонтова. юбил., VIII, 133—138.

Сергѣй Мамонтовъ. Балетъ, IV, 193—198.

Ю. Энгель. «Золотой пѣтушокъ», I, 137—153; Опера въ 1909—1910 гг., IV, 189—193; Музыкальный сезонъ 1909—1910 гг. въ Москвѣ, IV, 199—209.

Н. Эфросъ. Впечатлѣнія сезона: *Малый театръ* — «Цезарь и Клеопатра», «Бѣдная невѣста», «Привидѣнія», I, 117—134; «Свадьба Фигаро», «Болотные огни», «Старый обрядъ», II, 136—153; «Очагъ», «Путаница», IV, 172—178; Итоги за сезонъ, IV, 179—188; «Грѣхъ да бѣда», VIII, 96—106; «Марія Стюартъ», VIII, 106—114; «Amor omnia», VIII, 114—119; «Клеймо», VIII, 119; *Театръ Незлобина*—«Эросъ и Психея», I, 134—137; «Анфиса», «Мелкій бѣсъ», II, 154—158; *Художественный театръ*—«Чеховское утро», II. 153—154.

VI. Хроника заграничной жизни.

Ал. Гидони. Хроника загранич. жизни и литературы о театрѣ, III, 124—128.

Бар. Н. В. Дризенъ. Обераммергау въ 1910 г. Впечатлѣнія. VI, 122—148.

Н. К. Мельниковъ (Сибирякъ). Стиль и исторія; письма, IV, 80—84; Обераммергау въ 1910 г. Исторія, VI, 110—121.

W. Molard. Невозможный театръ, перев. *М. Т.* (письмо II), III, 119—124.

Сильвіо. «Когда цвѣтетъ молодой виноградъ», на сценѣ Дрезденскаго театра (письмо I), I, 100—106; Покрывало Пьеретты (письмо III), IV, 74—80.

Т. Л. Щепкина-Куперникъ. Изъ лѣтнихъ впечатлѣній (письмо V), V, 128—140.

VII. Библіографія.

В. Боцяновскій. В. Базаровъ, «На два фронта», I, 156—158.

А. Горнфельдъ. Юрій Веселовскій, «Литературные очерки», II, 163—165.

Н. Н. Евреиновъ. К. Гагеманъ, «Режиссеръ», III, 131—135.

А. Измайловъ. Новь и старь, III, 111—119.

Н. Кашинъ. Кузьминскій, «Художникъ иллюстраторъ» П. М. Боклевскій, его жизнь и творчество», I, 154—156; «Гоголевскіе тексты», I, 158 и 159.

П. О. Морозовъ. Б. В. Варнеке. Исторія русск. театра, ч. II, II, 160—162.

Н. Ф. Финдейзенъ. Э. Шюре, «Р. Вагнеръ и его музыкальная драма», VI, 171—714.

VIII. Приложенія.

Бар. Н. Н. Врангель. Письмо въ редакцію, III, 129 и 130.

Н. Л. Глазуновъ. Указатель къ рисункамъ, помѣщеннымъ въ «Ежегодникѣ Имп. Театровъ», VIII, I—XXXI.

П. Л. Россіевъ. Письмо въ редакцію, V, 140.

IX. Статистика.

1. Репертуаръ сезона 1909—1910 гг., VI, 1—57 (четныя цифры по Спб. театрамъ, нечетныя по Московскимъ).

2. Количество спектаклей въ сезонѣ 1909—1910 гг. по Спб. и Москвѣ, VI, 58.

3. Дѣятельность Театрально-Литературнаго Комитета Спб. и Московскаго VI, 59 и 60.

4. Списокъ пьесъ, исполненныхъ въ сезонѣ 1909—1910 гг.:

въ Спб.: русск. драма . . . . . VI, 61—63.
» опера . . . . . VI. 63—65.
» балетъ . . . . . VI, 65 и 66.
французск. драма . . . . VI, 66—68.
въ Москвѣ: русск. драма . . . . . VI, 68—70.
» опера . . . . . VI, 70 и 71.
» балетъ . . . . . VI, 71 и 72.

5. Списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ въ сезонѣ 1909—1910 гг.:

Спб.: русск. драма . . . . . VI, 73— 81.
» опера . . . . . VI, 81— 89.
балетъ . . . . . VI, 90—100.
французск. драма . . . . . VI, 100—104.
оркестръ . . . . . VI, 104—108.
Москва: драма . . . . . VI, 208—115.
опера . . . . . VI, 115—122.
балетъ . . . . . VI, 122—131.
оркестръ . . . . . VI, 131—134.

6. Списокъ личнаго состава служащихъ по постановочной части:

Спб. . . . . VI, 135—137.
Москва . . . . . VI, 138—140.

7. Списокъ личнаго состава театральнаго управленія, VI, 141—144.

8. Списокъ личнаго состава преподавателей и служащихъ въ Императорскихъ театральныхъ училищахъ:

Спб. . . . . VI, 145—147.
Москва . . . . . VI, 148 и 149.

9. Императорскія театральныя училища:

Спб. . . . . VI, 160 и 161.
Москва . . . . . VI, 152.

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХЪ ИМЕНЪ, ВСТРѢЧАЮЩИХСЯ ВЪ „ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ за 1910 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская — страницу.

А.

Абаринова, А. П., въ роли Периколлы («Периколла»), I.
Андреевъ, Леонидъ, упом. въ рец. объ «Анфисѣ», II, 154—158.
Андріе, Шарль, арт. Мих. франц. т., некр. VIII, 144 и 145.
Александровъ, Н. А., арт., портретъ въ группѣ, VIII.
Алексѣевъ, А. А. въ роли Аякса («Прекрасная Елена»), I.
Аллегри, О. К., декораціи къ пьесѣ «Передъ зарей», V.
Арабажинъ, К. П. Впечатлѣнія сезона: «Венеціанскій купецъ», «Г-жа Пошлость», «Тихая пристань», «Звѣзда», «Обыватели», I, 106—114; «Передъ зарей», «Шутъ Тантрисъ», II, 129—134; «Лѣсъ», VI, 149—161; «Генрихъ Наварскій» (въ Маломъ т.), II, 135, 142—147.
Ауслендеръ, Сергѣй, русская драма, IV, 87 — 93; «Донъ Жуанъ», Мольера въ Александр. т., VII. «Gaudeamus» (въ Нов. Драм. т.), VIII, 88—96.

Б.

Балакиревъ, М. А., композиторъ, ст. *С. Ляпунова*, VII, 40—67 и VIII, 31 — 53, портретъ, VII.
Барнай, Людвигъ, нѣм. трагикъ, юбил., VIII, 123.
Баръ, иллюстр. къ пьесѣ «Звѣзда», II.
Безекирскій, В. В., проф. скрип., юбил., VIII, 123 и 124.
Блейхманъ, Ю. И., комп., некр., VIII, 145..
Блокъ, А. А., памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской, II, 91—101.
Боальдье, франц. композ., упом. въ ст. *Н. Финдейзена*, V, 14—41.
Боклевскій, П. М., худ. его жизнь и творчество, упом. въ замѣткѣ *Н. Кашина*, 154—156.
Бокъ, Ф., гастроли его труппы, IV, 147—155.
Бомарше, упом. въ рецензіи о «Свадьбѣ Фигаро», II, 136—153.
Боначичъ, А. П., въ роли Звѣздочета («Золотой пѣтушокъ», Р.-Корсакова), портр., IV.
Боцяновскій, В. Ѳ., библіогр. В. Базарова, «На два фронта», I, 156—158.
Бравичъ, К. В., въ роли пастора Мандерса («Привидѣніе», Ибсена), портр., IV.

Будищевъ, уп. въ рец. на «Старый обрядъ», II, 136—153.

Бьернстернъ-Бьернсонъ, драмат., ст. *Сильвіо,* «Б. и Стриндбергъ», III, 46—60; некр., VIII; реценз. о пьесѣ «Когда цвѣтетъ молодой виноградъ», I, 100—106.

Бѣляевъ, Ю., упом. въ рец. о пьесѣ «Путаница», IV, 172—178.

В.

Вагнеръ, Р., упом. въ библіогр. зам. *Н. Финдейзена,* VI, 171—174.

Варламовъ, К. А., юбил., VIII.

Варнеке, П. В., рецензія о книгѣ его «Исторія русск. т.», П. О. Морозова, II, 160—162.

Василевскій, Л. М. Франц. драма и «Свободный театръ», II, 112—128; Гастроли г-жи Ганако, I, 114—116.

Васильевъ, Н. О., арт., юбил., VIII, 125 и 126.

Ватто. Драм. сцена на франц. т. въ XVIII в., III.

Ведринская, М. А., въ роли Саши («Ивановъ», Чехова), порт., I.

Верстовскій, А. Н., комп., упом. въ перепискѣ, ст. *Н. Кашина,* II, 8—67; Память, VIII, 146.

Веселовскій, Ю. Гуцковъ и «Уріэль Акоста», II, 68—85; О книгѣ его «Литерат. очерки» *А. Горнфельда,* II, 163—165.

Віардо, Полина, пѣвица, некрол., VIII, 146 и 147.

Владиміровъ, М. А., въ роли Ореста («Эринніи» Л. де Лиля), портр., III.

Волоховъ (Ратно) *Н. В.,* арт., некр., VIII.

Волошинъ, Максимиліанъ. Современный франц. театръ, I, 56—81; III, 60—94; «Братья Карамазовы» въ Москов. Худ. т., VII.

Вормсъ, Г., арт. франц. т., некр.. VIII, 147 и 148.

Врангель, бар. *Н. Н.,* письмо въ редакцію, III, 129 и 130.

Всеволодскій, В. (Гернгроссъ), театральныя зданія въ Москвѣ въ XVII и XVIII вв., VII, 1—26; VIII, 1—30.

Г.

Гагеманъ, К., упом. въ рецензіи *Н. Евреинова,* III, 131—135.

Гальмъ, Ф., иллюстр. къ пьесѣ «Равенскій боецъ», III.

Гарденинъ, С. И. въ роли Гвидона («Золотой пѣтушокъ», Римскаго-Корсакова), портр. IV.

Ге, Г. Г. въ роли Люца («Старый Гейдельбергъ» Мейеръ-Ферстера), портр., I.

Гельцеръ, Е. В. въ роли Саламбо (балетъ «Саламбо»), портр., IV.

Гердтъ, П. А., арт., балет., юбил., VIII, 126 и 127.

Гидони, Ал. І. Хроника заграничн. жизни и литературы о театрѣ, III, 124—128.

Глазуновъ, Н. Л. Указатель къ рисункамъ, помѣщ. въ «Е. И. Т.» VIII, I—XXI.

Гнѣдичъ, П. П., иллюстр. къ пьесѣ «Передъ зарей», V; рецензіи на «Болотные огни», II, 136—153; рецензіи на «Передъ зарей», II. 128—134.

Гоголь, Н. В., упом. въ замѣткѣ *Н. Кашина*, Гоголевскіе тексты, I, 158 и 159; «Замѣтки на поляхъ Гоголя» *П. Столпянскаго*, VI, 63—72.

Гоголь-Яновскій, Г. А., арт., некр. VIII, 148.

Головинъ, К. Ѳ., »Зудерманъ, какъ драматургъ», V, 62—88.

Ганако, япон., арт., ст. *Л. Василевскаго*, I, 114—117.

Горевъ, Ѳ. П., арт., въ ст. *В. Михайловскаго*, VIII, 149—154.

Горнфельдъ, А., библіогр. зам. о соч. Ю. Веселовскаго «Литературные очерки», II, 163—165.

Грессеръ, Г. Н., арт., драм., некрол., VIII, 148.

Григоровичъ, Д. В., писат., письма къ нему *А. П. Чехова*, II, 1—8.

Гуцковъ, драм., упом. въ ст. *Ю. Веселовскаго*, «Г. и Уріэль Акоста», II, 68—85.

Д.

Давыдовъ, В. Н. въ роли Гурина («Г-жа Пошлость», Ходотова), портретъ, III.

Девиклеръ, (Дувиклеръ) В. И., арт.. некрол., VIII, 154—155.

Добужинскій, М. В., художн., авторъ эскизовъ къ «Мѣсяцу въ деревнѣ», VI.

Долговъ, Н. Н. «Донъ Жуанъ», Мольера, VII, 67—83.

Долиновъ, А. И., арт. и режис., юбил., VIII, 127 и 128.

Достоевскій, Ѳ. М., упом. въ ст. *М. Волошина*, «Бр. Карамазовы» въ Худ. театрѣ, VIII, 531—167.

Драматическіе курсы Спб. театр. училища (Груп. выпускныхъ учен. въ 1910 г.), VI.

Дризенъ, бар. Н. В. Обераммергау въ 1910 г. Впечатлѣнія, VI, 122—148.

Дунканъ, Айседора, танцовщ., порт. и школа танцевъ, VIII.

Е.

Евгеньевъ, М. Е., режис. и арт., некр., VIII, 155.

Евреиновъ, Н. Н. Библіограф. замѣтка о книгѣ К. Гагемана «Режиссеръ», III, 131—135.

Ермолова, М. Н., арт., юбил., VIII; въ роли Фру Альвингъ («Привидѣнія», Ибсена), портр., IV.

Ж.

Жулавскій, упом. въ рец. о пьесѣ «Эросъ и Психея», I, 136—153.

З.

Зубовъ, гр. С. П., иллюстр. къ пьесѣ «Тихая пристань», III; рецензія, I, 106—114.

Зудерманъ, упом. въ ст. *К. Головина*, V, 62—88.

И.

Ибсенъ, Г. Иллюстраціи къ пьесѣ «Привидѣнія», IV; рецензіи о пьесѣ «Привидѣнія», I, 117—134.

Ивановъ, Вячеславъ Ив. Памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской, II, 101—103.

Ивановъ-Корсунскій, Вл. Другъ русск. музыки (кн. В. Ѳ. Одоевскій), IV, 48—74.

Измайловъ, А. А., Новь и старь, III, 111—119.

К.

Канъ, О. Рембрандтъ и сцена II. 86—97, Сецессіонизмъ въ искусствѣ танца, VIII, 54—67.

Каратыгинъ, В. Г., Опера, IV, 94—128; Музыка въ Спб. (итоги весенняго сезона 1910 г.), IV. 156—171; Маріинскій театръ, VII.

Карнѣевъ, М. В., Московское театральное училище въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія, I, 89—99, некр., VIII, 155.

Кашинъ, Н. П. Изъ переписки А. Н. Верстовскаго, II, 8—67; А. Н. Островскій въ письмахъ и воспоминаніяхъ, VI, 24—63; А. Н. Островскій и старинная драма, IV, 1—12; Кузьминскій «Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій, его жизнь и творчество, I, 154—156; Гоголевскіе тексты, I, 158 и 159.

Клементьевъ, Л. М., оперн. арт., некр., VIII, 166.

Козляниновъ, Л. Гастроли нѣмецкой труппы Ф. Бока, IV, 147—155.

Коммиссаржевская, В. Ѳ., Памяти артистки ст. *А. Блока*, II, 97—101; *В. Иванова*, II, 101—103; *Н. Н. Окулова*, II, 104—112; Портретъ ея, II.

Коровинъ, К. А. Иллюстр. къ «Золотому пѣтушку», IV; «Саламбо», VI, къ «Маріи Стюартъ», VIII.

Корвинъ-Круковскій, Ю. В. въ роли Цезаря («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III.

Красовскій, Ф. Р. въ роли Добротворскаго («Бѣдная невѣста», Островскаго), III,

Кронебергъ, З. Д. въ оперѣ «Прекрасная Галатея», I.

Куза, Е. И., арт., пѣвица, некрол., VIII, 156 и 157.

Кузьминскій, упом. въ библіогр. зам. *Н. Кашина*, Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій, его жизнь и творчество, I, 154—156.

Курбатовъ, В. Императорскій Эрмитажный театръ, V, 1—14.

Кюи, Ц. А., первые композиторскіе шаги, I, 11—20; иллюстр. къ «Кавказскому плѣннику», IV.

Л.

Лангаммеръ, В. И., арт. и реж. некр., VIII, 157 и 158.

Лачинова, А. А. въ роли Клитемнестры («Эринніи», Л. де Лиль), III.

Леконтъ, де Лиль. Иллюстр. къ трагед. «Эринніи», III.

Ленскій, А. П. въ ст. *В. А. Михайловскаго*, VI, 85—106; Юношескій портретъ, VI, порт. въ группѣ, VIII. Д. Т., въ ст. *В. А. Михайловскаго*, III, 95—110; П. Д. арт., некр., VIII. 158 и 159.

Лерскій, И. В. въ роли Меровича («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III; въ роли В. Хмырова («Передъ зарей», П. Гнѣдича), V.

Лихачевъ, В. С., драм. писат., некр., VIII, 159.

Лядова, В. А., въ оп. «Прекрасная Елена», портретъ, I.

Ляпуновъ, Сергѣй, Милій Алексѣевичъ Балакиревъ, VII, 40—67; VIII, 33—53.

М.

Мамонтовъ, Сергѣй. Москов. балетъ, IV, 193—198, частная опера С. И. Мамонтова, VIII, 133—138.

Марковецкій, С. въ роли Калхаса (оп. «Прекрасная Елена») и въ роли Паши (оп. «Женщина-гвардеецъ»), I.

Мартыновъ, А. Е., упом. въ ст. *Н. Долгова,* V, 120—128; памятка о немъ, VIII. 160 и 161.

Мейеръ Ферстеръ, иллюстр. къ «Старому Гейдельбергу», I.

Мельниковъ (Сибирякъ) *Н. К.* Обераммергау въ 1910 г.; Исторія, VI, 110—121; Стиль и исторія, IV, 80—84.

Мирбо, О., упом. въ рец. о пьесѣ «Очагъ», IV, 172—178.

Мичурина, В. А., въ роли Л. Ладинзеръ («Звѣзда», Бара), II.

Михайловскій, В. А. Д. Т. Ленскій, III, 95—110; Большой театръ (А. П. Ленскій), VI, 85—106; Ѳ. П. Горевъ, VIII, 149—154. Актеръ-бытовикъ (М. П. Садовскій), VIII, 162—177.

Molard, W. Невозможный театръ, III, 119—124.

Мольеръ, упом. въ ст. *Н. Н. Долгова,* VII, 67—83 и *А. А. Смирнова,* VII, 83—99.

Монаховъ, П. П., въ роли Ахилла («Прекрасная Елена»), I.

Морозовъ, П. О. Воспоминанія о Нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ, III, 7—27; биб. зам. о книгѣ *Г. Варнеке*, Исторія русск. театра, II, 160—162.

Н.

Найденова, Е. И., въ роли Маріи Андреевны («Бѣдная невѣста» Островскаго), портретъ, III.

Налепинскій, Тадеушъ, о «Гамлетѣ» на сценѣ, V, 42—61.

Невѣжинъ, П. М. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ, VI, 1—23; юбил., VIII, 129.

Нежданова, А. Р., въ роли Шемаханской царицы («Золотой пѣтушокъ», Р.-Корсакова). IV.

Некрасовъ, Н. А., упом. въ ст. *П. Н. Столпянскаго,* «Н. и театр. критика» III, 27—46.

Новиковъ, Л. Л., въ роли бога Эшмуна (балетъ «Саламбо»), VI.

О.

Одоевскій, В. Ѳ. кн., упом. въ ст. *Иванова-Корсунскаго,* IV, 48—74.

Окуловъ, Н. Н. Памяти В. Ѳ. Коммиссаржевской, II, 97—101; Михайловскій франц. театръ, обзоръ, IV, 135—147.

Осиповъ, В. В., въ роли Додона («Золотой пѣтушокъ» Р.-Корсакова), IV.

Островскій, А. Н., упом. въ воспоминаніяхъ *П. М. Невѣжина,* VI, 1—23; въ

ст. *Н. П. Кашина,* VI, 24—63; IV, 1—12; по поводу возобновленія въ Моск. Маломъ театрѣ—«Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ», ст. *Н. Яковлева,* VI, 106—109; иллюстраціи къ «Дмитрію Самозванцу и В. Шуйскому», II; «Бѣдная навѣста», III; рецензіи, I, 117—134; «Бѣдность не порокъ»; «Лѣсъ», VI, 149—161.

П.

Павлова, А. П., арт., балет., портретъ *В. И. Сѣрова,* III.

Падаринъ, Н. М., въ роли Беневоленскаго («Бѣдная невѣста» Островскаго), III.

Пажицкая, Б. А., въ роли Рабыни («Саламбо»), VI.

Палечекъ, I. I., арт. и режис., юбил., VIII, 129 и 130.

Пантелѣевъ, А. П., въ роли Келлермана («Старый Гейдельбергъ» М. Ферстера I.

Пашенная, В. Н.. въ роли Маріи Андреевны («Бѣдная невѣста» Островскаго), III.

Петипа, М. И., балетм., некрол., VIII, 161.

Петипа, М. М., въ роли Париса («Прекрасная Елена»), I.

Платонъ, И. С. Постановка ист. ком. Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра», I, 82—89; Постановка на сценѣ Москов. Мал. т. трагедіи Шиллера «Марія Стюартъ», VIII, 84—88.

Правдинъ, О. А., въ роли Энгстреди («Привидѣнія», Ибсена), IV; юбил. помѣтка VIII.

Преображенская, О. О., арт. балерина, юбил., VIII, 131.

Преображенскій, Н. А., пѣвецъ, некрол., VIII, 161 и 162.

Приваловъ, Н. И. Колокольный звонъ на Руси, I, 21—45.

Пушкарева, В. В., въ роли Туснельды («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III.

Ратовъ, Сергѣй. Теорія внезапныхъ мыслей, VI, 73—84.

Рембрандтъ, знам. худож. Иллюстр. къ ст. «Р и сцена» *О. Кана,* II.

Римскій-Корсаковъ, Н. М., иллюстраціи къ «Золотому пѣтушку», IV и V; упом. въ ст. Ю. Энгеля «Золотой пѣтушокъ», I, 137—153,

Р.

Розановъ, В. Театръ и юность, I, 46—55.

Россіевъ, П. А. Около театра, IV, 33—47; Изъ записокъ театрала 40—60 годовъ, VII, 27—39; Письма въ редакцію, V, 140.

Рыжова, В. Н., въ роли Регины («Привидѣнія», Ибсена), IV.

С.

Савина, М. Г., арт., юбил., VIII, 131 и 132.

Садовская, Е. М., арт., въ роли Софьи Степановны («Царь природы», Чирикова), III.

Садовская, О. О., арт., юбил., VIII, 132 и 133; въ роли Незабудкиной («Бѣдная невѣста», Островскаго), III; въ роли Глафиры Андр. («Царь природы», Чирикова), III.

Садовскій, М. П., ст. *Б. Варнеке*, IV, 13 — 32; ст. *В. Михайловскаго*, VIII, 162—177.

Садовскій, П. М., въ роли Передрягина («Царь природы», Чирикова), III.

Сазоновъ, В. А., въ роли Хорькова («Бѣдная невѣста», Островскаго), III.

Сазоновъ, Н. Ф., въ роли Париса (оп. «Прекрасная Елена») и въ роли Одалиски (оп. «Женщина гвардеецъ»), I.

Самаринъ, И. В., арт., память, VIII, 177 и 178.

Сакетти, Л. А. Р. Шуманъ, V, 88—119.

Сашинъ, А. Ф., въ роли Добротворскаго («Бѣдная невѣста», Островскаго), III.

Свѣтловъ, В. Я. Балетъ, IV, 129—134.

Седербергъ, Я., норв. драм. упом. въ реценз. *Н. Эфроса*, VIII, 114—118.

Сидоровъ, И. Е., въ роли Гамилькара («Саламбо»), VI.

Сильвіо. Бьернсенъ и Стриндбергъ, III, 46—60; «Когда цвѣтетъ молодой виноградъ», на сценѣ Дрезден. т., I, 100—106; Покрывало Пьеретты, IV, 74—80

Синицына, С. А., въ роли Амеланъ («Золотой пѣтушокъ», Римскаго-Корсакова), IV.

Смирновъ, А. А. «Донъ Жуанъ» Мольера и его постановка въ Александринскомъ т., VII, 83—99.

Собиновъ, Л. В., въ роли рус. плѣнника («Кавказскій плѣнникъ», Ц. Кюи), IV.

Сологубъ, Ѳедоръ, упом. въ рецензіи на «Мелкій бѣсъ», II, 154—158.

Старкъ, Э. А. «Три сестры», Чехова, V, 162—170.

Стриндбергъ, А., ст. *Сильвіо*, III, 46—60.

Стрѣльская, В. В., въ роли няни («Госпожа Пошлость», Ходотова), III; въ роли Обществ. мнѣнія («Орфей въ аду»), I.

Стрѣльскій, М. К., въ оп. «Зеленый островъ», I.

Стрѣкаловъ, И. И., въ роли Аякса («Прекрасная Елена»), I.

Судьбининъ, И. И., въ роли Л. Торцова («Бѣдная невѣста», Островскаго), I.

Сумбатовъ, (Южинъ) кн. А. И., см. Южинъ.

Т.

Тамаринъ, Н., ст. Н. Окуловъ.

Танѣевъ, С. В., драм. и истор., некр., VIII, 178 и 179.

Тиме, Е. И., въ роли Цезоніи («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III.

Толстой, Л. Н., гр., драм., некр., VIII 141 и 142.

Туношенскій, В. В., драм., некр., VIII, 171 и 180.

Турчанинова, Е. Д., въ роли Хорьковой («Бѣдность не порокъ», Островскаго), III.

У.

Успенскій, А. И. «Храмъ дружбы» или «Концерный залъ», I, 1—3.

Ф.

Финдейзенъ, Ник. Ф. Боальдье и придворная франц. опера въ Спб. въ началѣ XIX в., v, 14—41; библіогр. зам. о книгѣ *Е. Шюре*—Р. Вагнеръ и его музыкальная драма, vi, 171—174.

Х.

Хардтъ, Э., упом. въ рецензіи на «Шутъ Тантрисъ», ii, 129—134.

Ходотовъ, Н. Н. Иллюстр. къ пьесѣ «Госпожа Пошлость», iii; въ роли Стольскаго («Госпожа Пошлость»), iii; реценз. на пьесу «Госпожа Пошлость», i, 106—114.

Ц.

Цабель, Альбертъ, некрол., viii, 181.

Ч.

Чарскій, В. В., арт., некр., viii, 181 и 182.

Чернявская, М. М., въ роли Периколлы (оп. «Периколла»), i.

Чеховъ, Ан. П. Три письма *Д. В. Григоровичу*, ii, 1 — 8; «Чеховское утро» въ Худ. т., ii, 133—154.

Чириковъ, Е. М. Иллюстр. къ пьесѣ «Царь природы», iii.

Чистяковъ, П. П., въ роли Афрона («Золотой пѣтушокъ», Р.-Корсакова), iii.

Чудиновъ 1-й, Б. А., въ роли Шахаборима («Саламбо»), iv.

Чюмина, О. Н., некрол., viii, 182.

Ш.

Шекспиръ, В., упом. въ ст. *Т. Налепинскаго*, о «Гамлетѣ» на сценѣ, v, 42—61; рец. о «Венеціанскомъ купцѣ», i, 106—114.

Шиллеръ, Ф., упом. въ ст. *И. Платона*, viii, 84—88; Иллюстр. къ «Маріи Стюартъ», viii.

Шницлеръ, А., упом. въ реценз. о пьесѣ «Покрывало Пьеретты», *Сильвіо*, iv, 74—80.

Шоу, Б. упом. въ рецензіи о «Цезарѣ и Клеопатрѣ», i, 117—134; иллюстраціи къ «Цезарю и Клеопатрѣ», i.

Щ.

Щегловъ, Ив. Театральные огни (воспоминанія и отрывки), iii, 1—6.

Щепкина-Куперникъ, Т. Л. Изъ лѣтнихъ впечатлѣній, v, 128—140.

Э.

Энгель, Ю. «Золотой пѣтушокъ», I, 137—153; Опера въ 1909—1910 гг., IV, 189—193; Музык. сезонъ 1909—1910 гг. въ Москвѣ, IV, 199—203

Эфросъ, Н. Е. Впечатлѣнія сезона: Малый театръ, I, 117—134; II, 136—153; IV, 172—178; VIII, 106—119; Театръ Незлобина, I, 134—137; II, 154—158; Художеств. т., II, 153 и 154; Итоги за сезонъ, IV, 179—188.

Ю.

Южинъ, (кн. Сумбатовъ), А. И. Проектъ сезона 1910—1911 гг. въ Импер. Моск. Маломъ т., VIII, 100—142.

Юрьевъ, Ю. М., въ роли Карла Генриха («Старый Гейдельбергъ», Мейеръ Ферстера), I; въ роли Тумелика («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III; въ роли А. Биневича («Передъ зарей», Гнѣдича), V.

Я.

Яковлевъ, Н. К. Къ возобновленію на Моск. Маломъ т. ком. А. Н. Островскаго «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ», VI, 106—109; въ роли доктора («Царь природы», Чирикова), III.

УКАЗАТЕЛЬ КЪ РИСУНКАМЪ,

помѣщеннымъ въ

„ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“

за 1910 г.

Римской цифрой обозначенъ № выпуска.

I Драма.

а) С.-Петербургъ.

«Бѣдность не порокъ», Островскаго. И. И. Судьбининъ въ роли Л. Торцова. К. А. Варламовъ въ роли Добрынова и В. В. Стрѣльская въ роли няни («Госпожа Пошлость» Ходотова), III.

М. А. Ведринская въ роли Саши («Ивановъ» Чехова), (I); въ роли Елены («Тихая Пристань» Гр. Зубова), III.

М. А. Владиміровъ въ роли Ореста («Эринніи», Леконтъ де-Лиля), III.

Г. Ге въ роли Люда («Старый Гейдельберъ», Мейеръ-Ферстера) I.

«Госпожа пошлость», пьеса Н. Ходотова; портреты артистовъ: В. Н. Давыдова, II); К. А. Варламова (III); В. В. Стрѣльской (III); Н. Н. Ходотова (III) и И. И. Судьбинина (III).

В. Н. Давыдовъ въ роли Гурина («Госпожа Пошлость» Ходотова), III.

Драматическіе курсы Спб. театр. училища (группа выпускныхъ учен. въ 1910 г.) VI.

«Звѣзда» пьеса Бара. В. А. Мичурина въ роли Лоны Ладинзеръ, (II).

В. Ф. Коммисаржевская. Портретъ артистки II.

Ю. В. Корвинъ-Круковской въ роли Цезаря («Равенскій боецъ» Ф. Гальма), III.

А. А. Лачинова въ роли Клитемнестры («Эринніи» Л. де Лиля), III.

И. В. Лерскій въ роли Меровича («Равенскій боецъ» Ф. Гальма), III; въ роли Валерьяна Хмырова («Передъ зарей» П. Гнѣдича), V.

В. А. Мичурина въ роли Л. Ладинзеръ. («Звѣзда» Бара), II.

А. П. Пантелѣевъ въ роли Келлермана («Старый Гейдельбергъ» М. Ферстера), I.

«Передъ зарей» пьеса П. П. Гнѣдича: портреты И. В. Лерскаго и Ю. М. Юрьева (V); декораціи работы О. К. Аллегри, (V.).

В. В. Пушкарева въ роли Туснельды («Равенскій Боецъ» Гальма), III.

«Равенскій Боецъ» пьеса Ф. Гальма: портреты В. В. Пушкаревой, Е. И. Тиме, Ю. В. Корвинъ-Круковскаго и Ю. М. Юрьева, (III).

«Старый Гейдельбергъ» Мейеръ-Ферстера: портреты Г Г. Ге, А. П. Пантелѣева и Ю. М. Юрьева, (I).

В. В. Стрѣльская въ роли няни («Госпожа Пошлость», Ходотова), III.

И. И. Судьбининъ въ роли Гаврилова («Госпожа Пошлость», Ходотова), II; въ роли Любима Торцова («Бѣдность не порокъ», Островскаго).

Е. И. Тиме въ роли Цезоніи («Равенскій боецъ», Ф. Гальма), III.

«Тихая пристань», Гр. Зубова: М. А. Ведринская въ роли Елены, (III).

Н. Н. Ходотовъ въ роли Стальскаго («Госпожа Пошлость», Ходотова), III.

Ю. М. Юрьевъ въ роли Карла-Генриха («Старый Гейдельбергъ», М. Ферстера) I; въ роли Тумелина («Равенскій боецъ», Ф. Гальма) III; въ роли Аристида Биневича («Передъ зарей», Гнѣдича) V.

«Эринніи», Леконта де Лиля: портреты А. А. Лачиновой и М. А. Владимірова, (III).

б) Москва.

К. В. Бравичъ въ роли пастора Мандерса («Привидѣнія», Ибсена) IV; въ роли Бориса («М. Стюартъ»), VIII.

«Бѣдная невѣста», Островскаго: портреты: Е. И. Найденовой, В. Н. Пашенной, О. О. Садовской, Е. Д. Турчаниновой, И. Ф. Красовскаго, Н. М. Падарина, П. М. Садовскаго, В. А. Сазонова, А. Ф. Сашина и Н. К. Яковлева (III).

«Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», Островскаго; декораціи г. Гейкблюма, II.

М. Н. Ермолова въ роли Фру Альвингъ («Привидѣнія», Ибсена), IV.

М. М. Климовъ въ роли гр. Бельевръ. («М. Стюартъ»), VIII.

И. Ф. Красовскій въ роли Добротворскаго («Бѣдная невѣста», Островскаго) III.

А. П. Ленскій, юношескій портретъ, VI; въ группѣ, VIII.

Е. И. Найденова въ роли Маріи Андреевны («Бѣдная невѣста». Островскаго) III.

Н. М. Падаринъ въ роли Беневоленскаго («Бѣдная невѣста», Островскаго) III.

В. Н. Пашенная въ роли Маріи Андреевны («Бѣдная невѣста», Островскаго) III. въ роли М. Стюартъ, VIII.

О. А. Правдинъ въ роли Энгстреда («Привидѣнія», Ибсена) IV, въ роли Шрюнсбюри («М. Стюартъ»), VIII.

«Привидѣнія», Ибсена; портреты: М. Н. Ермоловой, В. Н. Рыжовой, К. В. Бравича и О. А. Правдина IV.

В. Н. Рыжова въ роли Регины («Привидѣнія», Ибсена) IV.

Е. М. Садовская вь роли Софьи Степановны («Царь природы» Чирикова) III.

О. О. Садовская въ роли Незабудкиной («Бѣдная невѣста», Островскаго) III; въ роли Глафиры Андреевны («Царь природы», Чирикова) III.

П. М. Садовскій въ роли Передрягина («Царь природы» Чирикова) III. въ роли Лейстера («М. Стюартъ»), VIII.

М. П. Садовскій, портр. въ группѣ, VIII.

В. А. Сазоновъ въ роли Хорькова («Бѣдная невѣста», Островскаго) III.

А. Ф. Сашинъ въ роли Добротворскаго («Бѣдная невѣста», Островскаго) III.

Е. Д. Турчанинова въ роли Хорьковой («Бѣдная невѣста», Островскаго) III.

«Царь природы», Е. Чирикова; портреты Е. М. и О. О. Садовскихъ, П. М. Садовскаго и Н. К. Яковлева, III.

«Цезарь и Клеопатра», Б. Шоу; декораціи и группы дѣйствующихъ лицъ, I.

Н. К. Яковлевъ въ роли доктора («Царь природы» Чирикова) III; въ роли Милошина («Бѣдность не порокъ» Островскаго) III.

«Мѣсяцъ въ деревнѣ» въ Московскомъ Художественномъ театрѣ. Эскизы декорацій съ дѣйствующихъ лицъ *М. В. Добужинскаго*, IV.

А. И. Южинъ въ роли Поолета («М. Стюартъ»), VIII.

II. Опера и оперетта.

а) С.-Петербургъ.

А. А. Алексѣевъ въ роли Аякса («Прекрасная Елена») I.

А. И. Абаринова въ роли Периколлы (оп. «Периколла») I.

К. А. Варламовъ въ оп. «Зеленый островъ» въ роли Піетро (оп. «Разбойники») I.

З. Д. Кроненбергъ въ оп. «Прекрасная Галатея», I.

В. А. Лядова въ оп. «Прекрасная Елена», I.

С. Марковецкій въ роли Калхаса (оп. «Прекрасная Елена» и въ роли (оп. «Женщина-гвардеецъ») I.

И. И. Монаховъ въ роли Ахилла («Прекрасная Елена») I.

М. М. Петипа въ роли Париса (оп. «Прекрасная Елена») I.

Н. Ф. Сазоновъ въ роли Париса (оп. «Прекрасная Елена») и въ роли Одалиски (оп. «Женщина-гвардеецъ») I.

В. В. Стрѣльская въ роли Общественнаго мнѣнія (оп. «Орфей въ аду») I.

М. К. Стрѣльскій въ оп. «Зеленый островъ», I.

И. И. Стрѣлковъ въ роли Аякса («Прекрасная Елена»), I.

М. М. Чернявская въ роли Периколлы (оп. «Периколла»), I.

б) Москва.

А. И. Боначичъ въ роли Звѣздочета («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова), IV.

С. И. Горденинъ въ роли Гвидона («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова), IV.

«Золотой Пѣтушокъ» опера Римскаго-Корсакова: эскизъ декорацій I акта и костюмовъ К. А. Коровина, IV. Занавѣсъ и декораціи къ оперѣ, V.

А. В. Нежданова въ роли Шемаханской царицы («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова) IV.

В. В. Осиповъ въ роли Додона («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова), IV.

С. А. Синицына въ роли Амелфы («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова) IV.

Л. В. Собиновъ въ роли русскаго плѣнника («Кавказскій плѣнникъ» Ц. Кюи), IV.

Н. И. Чистяковъ въ роли Афрона («Золотой Пѣтушокъ» Р.-Корсакова), IV.

III. Балетъ.

а) С.-Петербургъ.

А. П. Павлова. Портретъ раб. В. А. Сѣрова, III.

Выпускъ Спб. Театральнаго Училища въ 1910 г. по балетному отдѣленію (два рисунка), VI.

б) Москва.

Е. В. Гельцеръ въ роли Саламбо («Саламбо»), VI.

Л. Л. Новиковъ въ роли Бога Эшмуна («Саламбо»), VI.

Б. А. Пажицкая въ роли рабыни («Саламбо»), VI.

«Саламбо» балетъ, музыка Арендса, либретто по Г. Флоберу: портретъ Е. В. Гельцеръ, Б. А. Пожицкій, Л. Л. Новикова, И. Е. Сидорова и Б. А. Гудинова 1-го, VI.

И. Е. Сидоровъ въ роли Гамилькара («Саламбо»), VI.

Б. А. Чудинонъ 1-й въ роли Шахоборима («Саламбо»), VI.

IV. Виды зданій.

а) С.-Петербургъ.

«Храмъ дружбы» въ Царскомъ Селѣ: а) внѣшній видъ; б) концертное зало, I.

Императорскій Эрмитажный театръ: фойе театра со стороны Невы. — Театръ съ набережной. — Зрительный залъ. — Часть зрительнаго зала и авансцены. — Авансцена и новая занавѣсъ. — Проектъ театра Д. Гваренги. — Фойе театра. Внутренній видъ. V.

б) Москва.

Садъ при Московскомъ Театральномъ Училищѣ и сломанный старый корпусъ училища (въ 1895 г.), I.

Петровскій театръ (изд. 1797 г.): а) мѣстоположеніе; б) планъ 3-го этажа; в) фасадъ; г) продольный разрѣзъ; д) маскарадный залъ. Театръ *при Моск. Воспит. домѣ*, состав. Ананьинымъ, VIII.

Тоже, сост. машинмейстер. Эльфердингомъ, VIII.

V. Рисунки, не вошедшіе въ предыдущіе отдѣлы.

Ватто. Драматическая сцена на подмосткахъ французскаго театра въ XVII в. III.

Оберамммергау въ 1860 г. (изъ собраніи Н. Ф. Финдейзена), VI.

Рембрандтъ. Картины, иллюстраціи къ статьи О. Кана «Рембрандтъ и сцена»: 1) Св. Семейство; 2) Христосъ въ Эммаусѣ; 3) Агарь покидаетъ домъ Авраама; 4) Христосъ передъ народомъ. Оттискъ первоначальнаго состоянія доски; 5) Христосъ передъ народомъ. Оттискъ съ 4-го состоянія доски, 6) Давидъ, играющій на арфѣ передъ Сауломъ; 7) Софонисбэ, принимающая кубокъ съ ядомъ отъ своего супруга; 8) Самсонъ, угрожающій своему тестю. II.

Гваренги, Д. Театръ во дворцѣ гр. Шереметева;—Театръ во дворцѣ гр. Безбородко (планъ).—Тоже (поперечный разрѣзъ).—Тоже (продольный разрѣзъ), VIII.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ,

ПОМѢЩЕННЫХЪ

ВЪ

„ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“

въ первыхъ 18-ти выпускахъ.

(Отъ сезона 1890—91 гг. по сезонъ 1907—08 гг.).

Составилъ Н. Л. Глазуновъ.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Императорскихъ СПб. Театровъ Моховая, 40
1911.

СОКРАЩЕНІЯ ВЪ ТЕКСТѢ.

1. Еж. 93—94, стр. 144. *Дек.* Стр. 145. (IV) = Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ, 1893—1894 гг., стр. 144-я.—*Декораціи.* Стр. 145. Выпускъ IV-й.

2. Прил. 3, 906—07. *Дек. и сц.* = Третье приложеніе къ Ежегоднику Императорскихъ Театровъ за 1906—1907 гг. *Декораціи и сцены.*

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВЪ,

ПОМѢЩЕННЫХЪ ВЪ „ЕЖЕГОДНИКѢ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ" ВЪ ПЕРВЫХЪ 18 ВЫП. (ОТЪ СЕЗОНА 1890—91 ГГ. ПО СЕЗОНЪ 1907—08 ГГ.).

ДРАМА.

(Костюмы, сцены, декораціи, артисты въ роляхъ).

А.

Авдотьина жизнь, пьеса Найденова.
Еж. 905—06. Дек. и сцен. стр. 151 (XVI).

Адвокатъ Стенсгоръ, др. Ибсена.
Еж. 906—07. Дек. стр. 183, 184 и 185. (XVII).

Актеръ, вод. Некрасова.
Прил. 903—04, стр. 2 (XIV).

Анна Кервиле, ком. Легуве.
Еж. 94—95, стр. 277 (V).

Антигона, тр. Софокла.
Еж. 905—06, стр. 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66 и 68. Дек. Стр. 67 (XVI).

Антонъ-горемыка, сц. Григоровича и Крылова.
Еж. 93—94, стр. 144. Дек. Стр. 145 (IV).

Аррія и Мессалина, тр. Вильбрандта.
Еж. 93—94, стр. 318. Дек. и сц. Стр. 319, 320 и 321 (IV).

Б.

Барская спѣсь, вод. Ленскаго.
Прил. 903—04, стр. 8 (XIV).

Басни Крылова, сц. В. А. Крылова.
Еж. 94—95, ст. 266 (V).

Батюшкина дочка, пьеса кн. Шаховского.
Еж. 93—94, стр. 179 (IV).

Безприданница, др. Островскаго.
Еж. 96—97, стр. 129 (VII).

Безъ вины виноватые, ком. Островскаго.
Еж. 95—96, стр. 133 и 134 (VI).

Безъ завѣта, ком. Воскресенской.
Еж. 97—98, стр. 131 и 132 (VIII).

Биронъ, ком. Борисова.
Еж. 99—900, стр. 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63 и 64. Дек. стр. 45 и 53 (X).

Божій цвѣтникъ, пьеса Косоротова.
Еж. 905—06, стр. 32, 36, 37 и 38. Дек. стр. 33, 34, 35 и 39 (XVI).

Бой бабочекъ, ком. Зудермана.
Еж. 96—97, стр. 123 (VII).

Бойкая барыня, ком. Турбина.
Прил. 2. 94—95, стр. 57 (V).

Борисъ Годуновъ, тр. Пушкина.
Еж. 907—08. Дек. и сц. стр. 59 и 61 (XVIII).

Борцы, ком. Чайковскаго.
Еж. 97—98, стр. 328, 329, 330 и 331 (VIII).

Борьба за престолъ, др. Ибсена.
Еж. 906—07, стр. 166, 168 и 170. Дек. и сц. стр. 164, 165, 167, 169 и 171 (XVII).

Бояринъ Нечай-Ногаевъ, др. Арсеньева.
Еж. 95—96, стр. 127, 128, 130 и 131 (VI).

Бракъ, ком. Гнѣдича.
Еж. 93—94, стр. 293 (IV).

Бригадиръ, ком. Фонвизина.
Еж. 92—93, стр. 132 и 289 (III).

Брокманъ, пьеса Ибсена.
Еж. 904—05. Дек. стр. 132, 134, 136 и 141 (xv).
Буйный вѣтеръ, ком. Гальма.
Еж. 902—03. Дек. стр. 184 и 185 (xiii).
Буреломъ, ком. Ѳедорова.
Еж. 900—01. Дек. и сц. стр. 40 (xi).
Буря, др. Шекспира.
Еж. 905—06, стр. 156, 158, 160, 162, 163, 165 и 167. Дек. стр. 156, 158, 160, 163, 165 и 167 (xvi).
Бѣдная невѣста, ком. Островскаго.
Еж. 900—01. Дек. и сц. стр. 9, 10 и 11 (xi).
Бѣдность не порокъ, ком. Островскаго.
Еж. 92—93, стр. 157 (iii).—Прил. 2. 94—95, стр. 25 (v).—Еж. 907—08, стр. 48 (xviii).
Бѣшеныя деньги, ком. Островскаго.
Еж. 93—94, стр. 303 (iv).—Еж. 906—07, стр. 94, 95, 96 и 97 (xvii).

В.

Вава, ком. Кетлеръ и Крылова.
Еж. 95- 96, стр. 152 и 153 (vi). — Еж. 97—98, стр. 318 (viii).
Василиса Мелентьева, др. Островскаго и Г**.
Еж. 91—92, стр. 97, 98, 100 и 101. Дек. стр. 96 и 99 (ii).—Еж. 93—94, стр. 328 и 329. Дек. стр. 330 (iv).
Великій актеръ, др. Каменскаго.
Прил. 2, 94—95, стр. 59 (v).
Великій банкиръ, ком. Франки.
Еж. 96—97, стр. 191 (vii).
Венецейскій истуканъ, карт. Гнѣдича.
Еж. 93—94, стр. 155, 156, 157, 158, 159, 297 и 298. Дек. стр. 157 (iv).
Венеціанскій купецъ, тр. Шекспира.
Еж. 96—97, стр. 176, 178, 180, 181, 182, 183 и 186. Дек. стр. 177, 179, 184 и 185 (vii).—Еж 903—04, стр. 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13 и 14. Дек. и сц. стр. 3, 6 и 11 (xiv).
Вечерняя заря, др. Бейерлейна.
Еж. 906—07, стр. 17, 18, 19, 20, 21 и 22. Дек. и сц. стр. 175 и 176 (xvii).
Вильгельмъ Телль, др. Шиллера.
Еж. 93—94, стр. 150, 152 и 153. Дек. стр. 146, 147, 148. 149, 151 и 154 (iv).
Виндзорскія проказницы, ком. Шекспира.
Еж. 90 — 91. Дек. стр. 217 (i). — Еж. 902—03. Дек. стр. 180 и 182 (xiii).— Еж. 904—05, стр. 4, 5, 6, 7, 8 и 9 (xv).
Вишневый садъ, пьеса Чехова.
Еж. 905—06, стр. 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15 и 16. Дек. стр. 5, 9 и 12. (xvi).
Власть тьмы, др. гр. Толстого.
Еж. 95—96, стр. 139, 142, 143, 145, 147, 148, 308, 310, 311, 313 и 314. Дек. стр. 140, 141, 146, 309 и 312 (vi).
Воевода, народн. сцены Островскаго.
Еж. 900—01, стр. 54, 55 и 57. Дек. и сц. стр. 56 (xi).
Волки и овцы, ком. Островскаго.
Еж. 92—93, стр. 303, 304 и 305 (iii). — Еж. 95—96, стр. 155 и 156 (vi). — Еж 902—03, стр. 100. Дек. стр. 96, 97, 98 и 103 (xiii).
Вольная волюшка, др. Шпажинскаго.
Еж. 92—93, стр. 113, 114 и 115. Дек. стр. 116 (iii).
Вопросъ, пьеса Суворина.
Еж. 902—03, стр. 78 и 79. Дек. и сц. стр. 78, 186 и 187 (xiii).
Воспитатель Флаксманъ, ком. Отто Эрнста.
Еж. 902—03. Дек. и сц. стр. 67 (xiii).
Выгодное предпріятіе, ком. Потѣхина, А.
Прил. 3, 95—96, стр. 58 (vi).
Высшая школа, пьеса Потапенко.
Еж. 903—04, стр. 23 (xiv).
Выше судьбы, др. Невѣжина.
Еж. 96—97, стр. 302, 303, 304 и 305 (vii).

Въ глуши Сибири, др. карт. Крылова.
Еж. 95—96, стр. 165. Дек. стр. 164 (vi).
Въ мутной водѣ, ком. Потѣхина, А.
Еж. 904—05, стр. 26, 28 и 29. Дек. стр. 27 (xv).
Въ новой семьѣ, др. Александрова.
Еж. 96—97, стр. 317 и 318 (vii). Еж. 97—98, стр. 163 и 164 (viii).
Въ отвѣтѣ, ком. Боборыкина.
Еж. 901—02, стр. 29 и 249 (xii).
Въ разлукѣ, ком. Гославскаго.
Еж. 94—95, стр. 244. Дек. стр. 241, 242, 253 и 245 (v).
Въ сѣверной глуши, др. Жданова.
Еж. 96—97, стр. 339, 340, 341 и 342 (vii).
Въ такую ночь, ком. Бухарина.
Еж. 91—92, стр. 126. Дек. стр. 127 и 128 (ii).

Г.

Гамлетъ, тр. Шекспира.
Еж. 91—92, стр. 106, 111, 115, 116 и 197. Дек. и сц. стр. 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 198, 199 и 200 (ii). — Еж. 900—01, стр. 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 38 и 39. Дек. и сц. стр. 16, 17, 18, 26, 27, 30, 31, 36 и 37 (xi).—Прил. 2, 900—01, стр. 36 (xi).
Генеральша Матрена, ком. Крылова и Мердеръ.
Еж. 95—96, стр. 166, 167, 168 и 169 (vi).
Генрихъ VIII, хрон. Шекспира.
Еж. 902—03, стр. 188, 189, 190, 191 и 192 (xiii).
Гернани, др. Гюго.
Еж. 97—98, стр. 165, 166 и 167 (viii).
Гибель Содома, др. Зудермана.
Еж. 96—97, стр. 132 и 133 (vii).
Говорунъ, ком. Хмельницкаго.
Еж. 96—97, стр, 126 (vii).
Горе отъ ума, ком. Грибоѣдова.
Еж. 90—91, стр. 129 и 168. Дек. стр. 130 и 131 (i).—Еж. 92—93, стр. 408 (iii).—Еж. 900—01, стр. 92 (xi).—Еж. 903—04, стр. 25, 26, 27 и 76. Дек. стр. 28, 29 и 32 (xiv).—Прил. 903—04, стр. 3 (xiv) —Еж. 907—08, стр. 62 (xviii).
Горькая судьбина, др. Писемскаго.
Еж. 94—95, стр. 257, 258, 262 и 263. Дек. стр, 259, 260 и 261 (v). — Прил. 905—06, стр. 1 (xvi).
Горячее сердце, ком. Островскаго.
Еж. 93—94, стр 135, 136, 137 и 138 (iv).—Еж. 904—05, стр. 10, 11, 12, 13 и 14. Дек. стр. 8, 12, 15, 16 и 20 (xv).
Госпожа Вѣстникова съ семьею, ком. Им. Екатерина II.
Еж. 96—97, стр. 162 (vii).—Еж. 906—07, стр. 8 и 9 (xvii).
Графъ де Ризооръ, др. Сарду.
Еж. 92—93, стр. 274, 275, 276, 277, 278, 279 и 280 (iii).
Гроза, др. Островскаго.
Еж. 907—08, стр. 4 и 5. Дек. стр. 4 (xviii).
Грѣхъ попуталъ, др. Шпажинскаго.
Еж. 96—97, стр. 298, 299, 300 и 301 (vii).
Гувернантка, ком. Тимковскаго.
Еж. 96—97, стр. 130 (vii).
Гусарская стоянка, вод. Орлова.
Еж. 92—93, стр. 410 (iii).—Прил. 95—96, стр. 9 (vi).
Гусь лапчатый, др. Салова.
Еж. 93—94, стр. 181 (iv).

Д.

Да здравствуетъ жизнь, др. Зудермана.
Еж. 902—03. Дек. и сц. стр. 19, 20, 21 и 22 (xiii).
Дворянское гнѣздо, др. Вейнберга.
Еж. 93—94, стр. 173, 175 и 176 (iv).—Еж. 95—96, стр. 300 (vi).
Двѣ сиротки, мелодрама.
Прил. 3, 902—03, стр. 26 (xiii).

День въ Петербургѣ, сц. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 129 (ш).
День денщика Душкина, пьеса Рышкова.
Еж. 906—07, стр. 80 и 81 (xvii).
Джентльмэнъ, хом. Сумбатова.
Еж. 97—98, стр. 168, 169, 170, 171, 325 и 326 (viii).—Еж. 901—02, стр. 53 (xii).—Еж. 907—08, стр. 118 (xviii).
Директоръ кукольнаго театра, шутка Празднаго.
Еж. 94—95. Дек. и сц. стр. 137 (v).
Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій, др. хрон. Островскаго.
Еж. 92—93, стр. 281, 282, 283, 284, 286, 287 и 288 (ш).—Еж. 95—96, стр. 171. (vi).—Еж. 902—03, стр. 33, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 54, 55, 57 и 58. Дек. стр. 35, 37, 40, 42, 44, 48, 49, 50, 53 и 56 (xiii).
Дмитрій Самозванецъ, тр. Сумарокова.
Еж. 906—07, стр. 3, 4, 6 и 7. Дек. стр. 5 (xvii).
Димитрій Самозванецъ, др. Чаева.
Еж. 96—97, стр, 145, 148, 151, 152 и 155. Дек. стр. 143, 144, 146, 147, 149, 150, 153, 154 и 156 (vii).
Донъ Карлосъ, инфантъ испанскій, тр. Шиллера.
Еж. 93—94, стр. 323 и 326. Дек. стр. 324, 325 и 327 (iv).
Доходное мѣсто, ком. Островскаго.
Прил. 2, 94—95. стр. 40 (v).—Еж. 907—08. Дек. стр. 115 (xviii).
Доходы Миссисъ Уоррэнъ, пьеса Шау.
Еж. 907—08, стр. 15, 16 и 19 (xviii).
Дочь короля Рене, др. Андерсена.
Еж. 94—95, стр. 162 (v).
Дочь моря, др. Ибсена.
Еж. 905—06, стр. 29. Дек. стр. 27, 28, 30 и 31 (xvi).
Дѣвичій переполохъ, ком. Крылова.
Еж. 90—91, стр. 167 и 168. Дек. стр. 216 (i).
Дѣло, др. Сухово-Кобылина.
Еж. 903—04, стр. 18 (xiv).—Еж. 907—08, стр. 6 и 7 (xviii).
Дѣльцы, ком. Колышко.
Еж. 907—08. Дек. стр. 120 (xviii).

Е.

Екатерина Николаевна Жулева, юбил. сц. Крылова.
Еж. 95—96. Жив. карт., стр. 172 (vi).

Ж.

Жаворонокъ, ком. Вильденбруха.
Еж. 902—03, стр. 80. (xiii).
Жажда жизни, ком. Ѳедорова.
Еж. 902—03, стр. 173 (xiii).
Жанина, ком. Гиппона.
Еж. 904—05, стр. 30, 31, 32, 33 и 34 (xv).
Жеманницы, ком. Мольера.
Еж. 91—92, стр. 118 (ii).
Жена Сократа, ком. Банвиля.
Еж. 95—96, стр. 333 (vi).
Женитьба, ком. Гоголя.
Еж. 92—93, стр. 133, 134, 155 и 307, (iii).
Женихъ изъ долгового отдѣленія, ком. Чернышева.
Еж. 92—93, стр. 155 (iii).
Женская логика *), ком. Д. Джерома.
Еж. 902—03. Дек. стр. 177 и 178 (xiii).
Женя, др. этюдъ Гнѣдича.
Еж. 93—94, стр. 185 (iv).
Жизнь Илимова, карт. Лихачева.
Еж. 94—95, стр. 159, 160 и 161 (v).
Жоржъ Данденъ, ком. Мольера.
Еж. 96—97, стр. 325 и 327 (vii).

З.

Завѣщаніе, ком. Гнѣдича.
Еж. 900—01, стр. 90 и 91. Дек. и сц. стр. 88 и 89 (xi).

---

*) См. «Миссъ Гоббсъ».

Замѣстительницы, пьеса Бріе.
Прил. 3, 900—01, стр. 10 и 44 (xi). Еж. 901—02, стр. 23 (xii).
Записки демона, вод. Робенъ.
Прил. 903—04, стр. 10 (xiv).
За право и правду, др. Полевого.
Еж. 92—93, стр. 268, 269, 270 и 271 (iii).
Защитникъ, др. Тимковскаго.
Еж. 97—98, стр. 138, 139 и 140 (viii).
Звѣзда, пьеса Бара.
Еж. 906—07, стр. 183 (xvii).
Зима, пьеса Гнѣдича.
Еж. 904—05, стр. 40, 41, 42, 43 и 44. Дек. стр. 39 и 45 (xv). Еж. 905—06. стр. 32 (xvi). Еж. 906—07, стр. 176. Дек. стр. 177 (xvii).
Зимняя сказка, траг. Шекспира.
Еж. 97—98, стр. 337 (viii). Еж. 902-03, стр. 81, 84, 86, 87, 88 и 89. Дек. стр. 82, 83, 85, 87 и 90 (xiii).
Злая сила, др. Майской.
Еж. 905—06. Дек. и сц. стр. 40 (xvi).
Золото, ком. Немировича-Данченко.
Еж. 94—95, стр. 123, 124, 125, 249, 250 и 251 (v).

И.

Ивановъ, др. Чехова.
Еж.97—98, стр. 134 (viii).
Игроки, ком. Гоголя.
Еж. 91—92, стр. 371 (ii).
Идеальная жена, ком. Прага.
Еж. 96—97, стр. 160 (vii).
Измѣна, др. кн. Сумбатова.
Прил. 2, 902—03, стр. 16, 32, 48 и 64. Дек. стр. 8, 24, 56 и 72 (xiii). Еж. 906—07, стр. 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 и 39 (xvii).
Именины въ углахъ, карт. Лейкина.
Еж. 900—01, стр. 59 (xi).
Имогена, др. Шекспира.
Еж. 91—92, стр. 203 и 204. Дек. стр. 202, 205 и 206 (ii).
Ипполитъ, тр. Эврипида.
Еж. 902—03. стр. 24, 25, 26, 28, 29, 30 и 32. Дек. стр. 23, 27 и 31 (xiii).
Ирининская община, ком. кн. Сумбатова.
Еж. 901—02, стр. 261 (xii).

К.

Калигула, тр. Дюма-отца.
Еж. 903—04, стр. 65, 66, 69, 70 и 71. Дек. и сц. Стр. 64, 67, 68 и 72 (xiv).
Карантинъ, оп.-вод. Хмельницкаго.
Еж. 906—07, стр. 12, 14, 15 и 16. Дек. Стр. 13 (xvii).
Картинка съ натуры, ком. Турбина.
Еж. 93—94, стр. 336 (iv).
Кинъ, др. Дюма-отца.
Прил. 903—04, стр. 3 (xiv).
Коварство и любовь, тр. Шиллера.
Еж. 93—94, стр. 132 и 133. Дек. Стр. 133 (iv).—Еж. 900—01, стр. 60 (xi).—Еж. 904—05, стр. 53, 56, 59, 61 и 63 (xv).
Комета, эпизодъ Трахтенберга.
Еж. 901—02, стр. 61. Дек. Стр. 62, 63, 64 и 65 (xii).
Комикъ XVII столѣтія, ком. Островскаго.
Еж. 94—95, стр. 102, 103, 104 и 105 (v).
Кому весело живется, ком. Крылова.
Еж. 96—97, стр. 312 (vii).
Консулъ Берникъ, др. Ибсена.
Еж. 97—98, стр. 137 (viii).
Коріоланъ, тр. Шекспира.
Еж. 901—02. Дек. Стр. 253, 255 и 259 (xii).
Король Генрихъ VI, хрон. Шекспира.
Еж. 96—97, стр. 328 (vii).
Король Генрихъ VIII. хрон. Шекспира.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 188, 189, 190, 191 и 192 (xiii).
Король Лиръ, тр. Шекспира.
Еж. 95—96, стр. 316, 317, 318, 319 и 320 (vi).—Прил. 903—04, стр. 9 (xiv).
Король Ричардъ III, др. Шекспира.
Еж. 96—97, стр. 328, 329, 330, 331, 332,

333, 334, 335, 336 и 337 (vii).—Прил. 2, 900—01, стр. 36 (xi).
Красная мантія, пьеса Бріе.
Еж. 904—05, стр. 128 (xv).
Кремонскій скрипачъ, ком. Коппе.
Еж. 96—97, стр. 313 (vii).
Крылья связаны, ком. Потапенко.
Еж. 904—05, стр. 35, 36, 37 и 38. Дек. Стр. 35 (xv).
Кто любитъ ссору!.. ком. Пальерона.
Еж. 97—98, стр. 333 (viii).
Кто любитъ миръ, ком. Пальерона.
Еж. 97—98, стр. 334 (viii).
Кумиръ, ком. Борисова.
Еж. 96—97, стр. 323 и 324 (vii).

Л.

Лишенный правъ, пьеса Потапенко.
Еж. 901 — 02, стр. 57, 58, 59 и 60 (xii).
Лолотта, ком. Мельяка и Галеви.
Еж. 95—96, стр. 299 (vi).
Ломоносовъ, пьеса Полевого.
Прил. 903—04, стр. 7 (xiv).
Ломоносовъ, пьеса Половцева.
Еж. 902—03, стр. 69, 72 и 76. Дек. Стр. 70, 72 и 75 (xiii).
Лопухи, ком. Гнѣдича.
Еж. 94—95, стр. 275 (v).
Лордъ Квексъ, ком. Пинеро.
Еж. 903—04, стр. 48, 49 и 51. Дек. Стр. 50 (xiv).
Лѣкарь по неволѣ, ком. Мольера.
Еж. 96—97, стр. 310 и 311 (vii).
Лѣсъ, ком. Островскаго.
Еж. 94—95, стр. 255 (v).—Прил. 3, 95—96, стр. 44 (vi).—Еж. 96—97, стр. 140, 141 и 315 (vii).
Лѣтняя картинка, карт. Щепкиной-Куперникъ.
Еж. 92—93, стр. 273 (iii).

М.

Макаръ Алексѣевичъ Губкинъ, водев. Григорьева.
Прил. 903—04, стр. 6 (xiv).
Макбетъ, тр. Шекспира.
Еж. 90—91, стр. 205, 209 и 211. Дек. Стр. 206, 207, 208, 209, 210, 211 и 212 (i).—Прил. 2, 900—01, стр. 38 (xi).
Маленькій Эйольфъ, др. Ибсена.
Еж. 907—08, стр 11. Дек. Стр. 66(xviii).
Мамуся, др. Лихачева.
Прил. 1, 900—01, стр. 50, 70 и 86 (xi).
Маріана, др. Эчегарайя.
Еж. 95—96, стр. 325 и 327 (vi).
Маріанна Ведель, пьеса ***.
Еж. 97—98, стр. 174, 175, 177 и 178 (viii).
Марія Стюартъ, тр. Шиллера.
Еж. 99—900, стр. 220 (x).
Марія Шотландская, др. Біорнстерна-Біорнсона.
Еж. 92—93, стр. 136, 138, 139, 140, 143, 147, 293, 294, 295, 296 и 298. Дек. Стр. 137, 140, 144, 145 и 146 (iii).
Мастеръ, пьеса Бара.
Еж. 905—06, стр. 145 (xvi).
Мертвыя души, сц. Гоголя.
Еж. 92—93, стр. 135 и 136 (iii).—Еж. 93—94, стр. 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124 и 125 (iv).—Прил. 3, 95—96, стр. 43 (vi).—Еж. 902—03. Дек. Стр. 169, 171 и 172 (xiii).
Месть Амура, лирич. сказка Щепкиной-Куперникъ.
Еж. 95—96, стр. 301 (vi).—Еж. 96—97, стр. 175 (vii).
Миссъ Гоббсъ, ком. Д. Джерома.
Еж. 901—02, стр. 70 и 71. Дек. Стр. 69, 73, 75 и 76 (xii).—Еж. 902—03. Дек. Стр. 177 и 178 (xiii).
Мирская вдова, др. Карпова.
Еж. 97—98, стр. 141, 145, 146 и 147. Дек. Стр. 142, 143 и 144 (viii).

Мишура, ком. Потѣхина, А.
Еж. 901—02, стр. 52 (XII).
Много шуму изъ ничего, ком. Шекспира.
Еж. 901—02, стр. 19, 20 и 21. Дек. и сц. Стр. 18 и 22 (XII).—Еж. 907—08, стр. 113 (XVIII).
Модная лавка, ком. Крылова.
Еж. 94—95, стр. 148. Дек. и сц. Стр. 149 и 265 (V).
Молодежь, пьеса Дрейера.
Еж. 905—06, стр. 175 (XVI).
Мудреное приключеніе, вод. Штрихъ.
Прил. 903—04, стр. 6 (XIV).
Мыльные пузыри, ком. Ѳедотова.
Еж. 94—95, стр. 141, 142, 143 и 145 (V).
Мѣсяцъ въ деревнѣ, ком. Тургенева.
Еж. 903—04, стр. 33, 35, 36 и 41. Дек. Стр. 34 и 39 (XIV).

Н.

На всякаго мудреца довольно простоты, ком. Островскаго.
Еж. 905—06, стр. 142 и 143. Дек. Стр. 144 (XVI).
Надъ жизнью, пьеса Шкляра.
Еж. 906—07, Дек. Стр. 187, 188, 189 и 190 (XVII).
На зыбкой почвѣ, пьеса Невѣжина.
Еж. 905—06. Дек. и сц. Стр. 178 (XVI).
Наканунѣ золотой свадьбы, ком.-шутка Грессера.
Еж. 93—94, стр. 302 (IV).
Накипь, ком. Боборыкина.
Еж. 99—900, стр. 70 (X).
Напасть, др. Платона.
Еж. 901—02, стр. 247 (XII).
На покоѣ, сцены Куприна и Свирскаго.
Еж. 907—08, стр. 45, 46 и 47. Дек. Стр. 47 (XVIII).
На распашку, пьеса Тиханова.
Еж. 906—07, стр. 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49 и 50. Дек. Стр. 42 и 44 (XVII).
На тотъ свѣтъ, ком. Грессера.
Еж. 93—94, стр. 317 (IV).
Нахлѣбникъ, ком. Тургенева.
Еж. 95—96, стр. 331 (VI).
Не было ни гроша, да вдругъ алтынъ, ком. Островскаго.
Прил. 3, 95—96, стр. 42 (VI).—Еж. 905—06, стр. 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76 и 77. Дек. Стр. 70 (XVI).
Неводъ, ком. кн. Сумбатова.
Еж. 905—06, стр. 19, 21, 22, 23 и 25. Дек. и сц. Стр. 171 и 172. Дек. Стр. 20, 24 и 26 (XVI).
Невольницы, ком. Островскаго.
Еж. 94—95, стр. 267, 268 и 269 (V).
Не все коту масленица, ком. Островскаго.
Еж. 905—06, стр. 2, 3 и 4 (XVI).
Не въ свои сани не садись, ком. Островскаго.
Еж. 902—03, стр. 91, 92, 93, 94 и 198. Дек. Стр. 92, 93, 195, 196 и 200 (XIII).
Невѣрная, ком. Бракко.
Еж. 96—97, стр. 189 (VII).—Еж. 97—98, стр. 323 (VIII).
Недоросль, ком. Фонвизина.
Еж. 902—03, стр. 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14 и 15. Дек. и сц. Стр. 1, 5, 7, 10, 13 и 16 (XIII),
Не любо не слушай, а лгать не мѣшай, ком. кн. Шаховского.
Еж. 906—07, стр. 10 и 11 (XVII).
Ненависть къ людямъ и раскаяніе, др. Коцебу.
Еж. 99—900, стр 216 (X).—Еж. 900—01. Дек. и сц. Стр. 53 (XI).
Непогрѣшимый, ком. Невѣжина.
Еж. 94—95, стр. 246 и 247 (V).
Не такъ живи, какъ хочется, ком. Островскаго.
Еж. 902—03, стр. 194. Дек. Стр. 194 (XIII).
Нефтяной фонтанъ, ком. Величко.
Еж. 901—02. Дек. Стр. 241, 243 и 245 (XII).

Некудышники, ком. Сѣверской.
Еж. 906—07, стр. 178. Дек. Стр. 181 (xvii).
Новое дѣло, ком. Немировича-Данченко.
Еж. 91—92, стр. 117 (ii).
Ночи безумныя, др. картины Деденева.
Еж. 93—94, стр. 301 (iv).

О.

Общество поощренія скуки, ком. Пальерона.
Еж. 94—95, стр. 270 и 271 (v).
Обыкновенная женщина, пьеса Ѳедорова.
Еж. 903—04, стр. 62 (xiv).
Огни Ивановой ночи, др. Зудермана.
Еж. 900—01, стр. 81, 82, 83, 84, 85 и 87. Дек. и сц. Стр. 86 (xi).
Ольгинъ день, ком. Бѣжецкаго.
Еж. 904—05. Дек. Стр. 148 и 151 (xv).
Омутъ, ком. Владыкина.
Еж. 901—02. Дек. Стр. 54, 55 и 56 (xii).
Онъ въ отставкѣ, сц. Суворина.
Еж. 93—94, стр. 171 (iv).
Орлеанская дѣва, тр. Шиллера.
Еж. 93—94, стр. 311 и 312. Дек. Стр. 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313 и 314 (iv).
Оруженосецъ, сказ. Амфитеатрова.
Еж. 901—02, стр. 67 (xii).
Осколки минувшаго, ком. Ге.
Еж. 91—92, стр. 195 (ii).
Отверженный, др. Нотовича.
Еж. 96—97, стр. 196 и 197 (vii).
Отелло, тр. Шекспира.
Еж. 91—92, стр. 245 (ii).—Еж. 99—900, стр. 67 и 68. Дек. Стр. 69 (x).—Прил. 2, 900—901, стр. 38 (xi).
Отецъ, др. Стриндберга.
Еж. 904—05. Дек. Стр. 21 (xv). — Еж. 905—06. Дек. Стр. 149 (xvi).
Отчій домъ, др. Зудермана.
Еж. 94—95, стр. 108 и 109 (v).

П.

Павелъ Степановичъ Мочаловъ въ провинціи, вод. Ленскаго.
Еж. 900—01. Дек. и сц., стр. 93 (xi).
Параша Сибирячка, др. Полевого.
Еж. 95—96, стр. 179 (vi).
Парики, оперетта Тарновскаго и Руднева.
Еж. 94—95, стр. 254 и 255 (v).
Пашенька, пьеса Персіяниновой.
Еж. 96—97, стр. 135 (vii).—Еж. 97—98, стр. 320 (viii).
Первая муха, ком. Крылова и Величко.
Еж. 93—94, стр. 169 и 170 (iv).
Передняя знатнаго боярина, ком. Им. Екатерины II.
Еж. 96—97, стр. 163 (vii).
Перекати-поле, карт. Гнѣдича.
Еж. 90—91, стр. 166 (i).—Еж. 92—93, стр. 272 (iii).
Перчатка, ком. Біорнстерна-Біорнсона.
Еж. 91—92, стр. 124 (ii).—Еж. 906—07, стр. 23, 24, 25 и 26 (xvii).
Питомка, ком. Шпажинскаго.
Еж. 96—97, стр. 167 (vii).
Плоды просвѣщенія, ком. гр. Толстого.
Еж. 91—92, стр. 102, 103, 104, 105, 207, 208 и 209. Дек. и сц. Стр. 103, 104 и 210 (ii).
По бабушкиному завѣщанію, ком. Лѣсницкой.
Еж. 92—93, стр. 156 (iii).
Побѣда, пьеса Трахтенберга.
Еж. 902—03, стр. 64, 65 и 66. Дек. Стр. 63, 65 и 66 (xiii).
Подорожникъ, ком. Гославскаго.
Еж. 96—97, стр. 319 и 320 (vii).
По духовному завѣщанію, ком. Крылова.
Еж. 93—94, стр. 184 (iv).
Подъ гнетомъ утраты, др. этюдъ Г. Д.
Еж. 92—93, стр. 131 (iii).
Поздно, др. Яковлевой.
Еж. 97—98, стр. 187 (viii).

Поздняя любовь, сц. Островскаго.
Еж. 96—97, стр. 306, 307, 308 и 309 (vii).
Послѣдняя жертва, ком. Островскаго.
Еж. 94—95, стр. 272 и 273 (v).
Поцѣлуй—первый и послѣдній, миніатюра Ге.
Еж. 906—07, стр. 104 (xvii).
Правда хорошо, а счастье лучше, ком. Островскаго.
Еж. 97—98, стр. 317 (viii).
Праздникъ въ Сольгаугѣ, др. Ибсена.
Еж. 94—95, стр. 150, 151, 152 и 153 (v).
Праздникъ жизни, др. Зудермана.
Еж. 906—07. Дек. и сц., стр. 162 и 163 (xvii).
Предразсудки, ком. Чайковскаго.
Еж. 93—94, стр. 295 и 296 (iv).
Предѣлъ, др. Шпажинскаго.
Еж. 900—01. Дек. и сц. Стр. 58 (xi).
Преступленіе и наказаніе, по ром. Достоевскаго.
Еж. 907—08, стр. 14 (xviii).
При должности, сц. Невѣжина.
Еж. 97—98, стр. 185 (viii).
Призраки горя, ком. Мятлева.
Еж. 94—95, стр. 157 (v).
Просители, ком. Щедрина-Салтыкова.
Еж. 902—03, стр. 95 (xiii).
Профессоръ Крамптонъ, ком. Гауптмана.
Еж. 97—98, стр. 161 и 162 (viii).
Пустоцвѣтъ, ком. Персіаниновой.
Еж. 903—04, стр. 21 (xiv).

Р.

Рабочая слободка, др. Карпова.
Еж. 91—92, стр. 120. Дек. Стр, 121, 122 и 123 (ii).
Равенскій боецъ, тр. Гальма.
Еж. 93—94, стр. 331, 333 и 335. Дек. Стр. 332, 333 и 334 (iv).
Разрывъ трава, сказ. Гославскаго.
Еж. 901—02, стр. 230, 231, 234, 235, 237 и 239. Дек. Стр. 227, 229 и 233 (xii).
Разъѣздъ, сц. Гоголя.
Еж. 901—02, стр. 101. Дек. Стр. 99 (xii).
Ранняя осень, др. Карпова.
Еж. 92—93, стр. 153 (iii).
Расплата, др. Гославскаго.
Еж. 93—94, стр. 300 (iv).
Ревизоръ, ком. Гоголя.
Еж. 92—93, стр. 412 (iii). — Прил. 3, 93—94, стр. 109 (vi).—Еж. 97—98, стр. 120, 122, 123 и 125. Дек. Стр. 119, 121, 124 и 126 (viii).—Еж. 900—01, стр. 92 (xi).—Еж. 904—05, стр. 46 (xv).—Еж. 907—08, стр. 48, 50, 52, 53, 54 и 55. Дек. Стр. 49, 51 и 56 (xviii).
Ришельё, ком. Бульверъ-Литтона.
Еж. 906—07, стр. 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120 и 121 (xvii).
Родина, др. Зудермана.
Еж. 95—96, стр. 296 и 297 (vi).
Ромео и Джуліетта, тр. Шекспира.
Еж. 900—01, стр. 218, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231 и 233. Дек. Стр. 217 (xi).
Рюи Блазъ, др. Гюго.
Еж. 90—91, стр. 223. Дек. Стр. 224, 225 и 226 (i).

С.

Сафо, тр. Грильпарцера.
Еж. 91—92, стр. 216, 218 и 219. Дек. Стр. 217 (ii).
Свадьба Кречинскаго, ком. Сухово-Кобылина.
Еж. 92—93, стр. 155 (iii). — Прил. 2, 94—95, стр. 16 (v). Прил. 3, 95—96, стр. 31 (vi).—Еж. 903—04, стр. 17 (xiv).
Свадьба Фигаро, ком. Бомарше.
Еж. 92—93, стр. 407 (iii).
Свои люди—сочтемся, ком. Островскаго.
Еж. 92—93, стр. 266 (iii). — Еж. 96—97, стр. 116, 117, 118 и 119 (vii). — Еж. 906—07, стр. 97, 98, 99, 100, 101, 102 и 103 (xvii).

Севильскій обольститель, др. Бѣжецкаго.
Еж. 94—95, стр. 163 (v).
Севильскій цирюльникъ, ком. Бомарше.
Еж. 96—97, стр. 193 и 194 (vii).
Сельская честь, др. сц. Верга.
Еж. 93—94, стр. 315 (iv).
Сельцо Отрадное, пьеса гр. Карпатова.
Еж. 904—05, стр. 155 и 156 (xv).
Семейство Волгиныхъ, пьеса Вербицкой.
Еж. 97—98, стр. 183 и 324 (viii).
17 и 50 лѣтъ, пьеса Ѳедорова.
Прил. 903—04, стр. 8 (xiv).
Сенъ-Марсъ, др. Капниста.
Еж. 903—04, стр. 129 и 145. Дек. Стр. 133, 137, 140, 141, 144 и 147 (xiv).
Сердце не камень, ком. Островскаго.
Еж. 902—03, стр. 176. Дек. Стр. 174 и 175 (xiii).—Еж. 905—06, стр. 1, 18 и 19. Дек. Стр. 17 (xvi).
Сестры Саморуковы, др. этюдъ. (Авторъ не указанъ).
Еж. 90—91. Дек. Стр. 213 (i).
Сильные и слабые, пьеса Тимковскаго.
Прил. 1, 902—03. Дек. Стр. 16, 32 и 80 (xiii).
Синичкинъ, вод. Ленскаго.
Прил. 903—04, стр. 10 (xiv).
Сіятельный зять, ком. Ожье и Ж. Санда.
Еж. 94—95, стр. 239 (v).
Сказка Маріулы, ком. Платона.
Еж. 905—06. Дек. и сц., стр. 173 (xvi),
Склепъ, пьеса Рышкова.
Еж. 907—08, стр. 9 и 10. Дек. Стр. 8 (xviii).
Скупой, ком. Мольера.
Еж. 92—93, стр. 267 (iii).—Еж. 93—94, стр. 165 (iv).
Скупой рыцарь, др. сц. Пушкина.
Еж. 95—96, стр. 177 (vi).
Смерть Агриппины, др. Буренина.
Еж. 90—91, стр. 215. Дек. Стр. 214 (i).
Смерть Іоанна Грознаго, тр. гр. Толстого.
Еж. 97—98. Дек. Стр. 151, 152, 153, 155, и 157 (viii).—Еж. 900—01, стр. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 (xi).—Еж. 906—07, стр. 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75. 76, 77, 78 и 79. Дек. Стр. 56 и 74 (xvii).—Еж. 907—08. Дек. и сц. Стр. 64 и 65 (xviii).
Смерть Пазухина, ком. Щедрина-Салтыкова.
Еж. 93—94, стр. 161, 162, 163 и 164 (iv).—Еж. 904—05, стр. 17 и 18 (xv).
Снѣгурочка, весен. сказка Островскаго.
Еж. 900—01, стр. 45, 46, 47, 48, 49, 50 51, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 и 80, Дек. Стр. 52 (xi).—Еж. 902—03, стр. 17 и 18 (xiii).
Собака садовника, ком. Лопе-де-Вега.
Еж. 90—91, стр. 197 (i).—Еж. 93—94, стр. 294 (iv).
Соломенная шляпка, вод. Лабиша.
Еж. 903—04, стр. 45, 46 и 47 (xiv).
Сонъ въ лѣтнюю ночь, ком. Шекспира,
Еж. 901—02, стр. 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 и 51. Дек. Стр. 30, 32, 33, 34, 38, 39, 40, 41. 50 и 51 (xii).
Среди снѣговъ, шут. Плещеева.
Еж. 94—95, стр. 139 (v).
Ссора Ивана Ивановича съ Иваномъ Никифоровичемъ, сц. Гоголя.
Еж. 94—95, стр. 129, 130, 132, 133, 134 и 135. Дек. Стр. 129 и 131 (v).
Старый Гейдельбергъ, ком. Мейеръ-Ферстера.
Еж. 901—02, стр. 318 и 319 (xii).
Старый домъ, др. Ѳедорова.
Еж. 901—02, стр. 28. Дек. Стр. 24, 25 26 и 27 (xii).
Старый закалъ, др. кн. Сумбатова.
Еж. 95—96, стр. 157, 158, 159, 160, 302 и 304. Дек. Стр. 161, 303 и 305 (vi).

Стряпчій подъ столомъ, вод. Ленскаго.
Еж. 94—95, стр. 249 (v).
Стѣны, пьеса Найденова.
Еж. 906—07, стр. 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92 и 93. Дек. Стр. 83 и 86 (xvii).
Сынъ Жибуайе, ком. Ожье.
Еж. 903—04, стр. 128 (xiv).
Сѣверные богатыри, др. Ибсена.
Еж. 91—92, стр. 212 и 213. Дек. и сц. Стр. 211 и 214 (ii).
Сѣти Фенизы, ком. Лопе-де-Вега.
Еж. 92—93, стр. 148, 151 и 152. Дек. и сц. Стр. 149 и 150 (iii).

Т.

Тартюфъ, ком. Мольера.
Еж. 907—08, стр. 42, 43 и 44 (xviii).
Термидоръ, др. Сарду.
Еж. 95—96, стр. 135 (vi).
Тетенька, ком. Николаева.
Еж. 94—95, стр. 155 (v).
Теща, ком. Онэ.
Еж. 91—92, стр. 215 (ii).
Тяжелые дни, сц. Островскаго.
Еж. 95—96, стр. 124 и 125 (vi).

У.

Укрощеніе строптивой, ком. Шекспира.
Еж. 95—96, стр. 119, 120, 121 и 123. Дек. Стр. 118 и 123 (vi).
Ученыя женщины, ком. Мольера.
Еж. 90—91, стр. 129 (i).

Ф.

Факелъ въ тайникѣ, др. д'Аннунціо.
Еж. 906—07. Дек. Стр. 199 (xvii).
Фаустъ, поэма Гёте.
Еж. 901—02, стр. 77, 79, 81, 83, 84, 85, 89, 91, 95 и 97. Дек. Стр. 80, 82, 86, 87, 88 и 93 (xii).—Еж. 904—05, стр. 24 и 25. Дек. Стр. 24 (xv).
Фимка, пьеса Трахтенберга.
Еж. 905—06, стр. 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52 и 56. Дек. Стр. 46, 51 и 55 (xvi).
Фингалъ, тр. Озерова.
Прил. 3, 96—97, стр. 114 (vii).
Фрицъ Гейтманъ, др. Дрейера.
Еж. 906—07. Дек. и сц., стр. 172 и 173 (xvii).

Х.

Хворая, др. Потѣхина и Крылова.
Еж. 94—95, стр. 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120 и 121 (v).
Холопы, хрон. Гнѣдича.
Еж. 907—08, стр. 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 40 и 41. Дек. и сц. Стр. 28, 30, 32 и 39 (xviii).
Хорошенькая, пьеса Найденова.
Еж. 907—08, стр. 12 и 13 (xviii).
Хоть тресни, а женись, ком. Мольера.
Еж. 94—95, стр. 107 (v).

Ц.

Царь Борисъ, тр. гр. Толстого.
Еж. 91--92. Дек. Стр. 278 (ii).
Царь Іоаннъ IV, др. хрон. кн. Сумбатова.
Еж. 90—91, стр. 218 и 221. Дек. Стр. 219 и 220 (i).—Еж. 92—93, стр. 121, 123, 124 и 125. Дек. Стр. 119, 120, 122 и 126 (iii).
Цыганка Занда, др. Гангофера и Бросинера.
Еж. 93—94, стр. 141 (iv).
Цѣна жизни, др. Немировича-Данченко.
Еж. 96—97, стр. 170, 171, 172, 173, 174 и 316 (vii).

Ч.

Чайка, ком. Чехова.
Еж. 902—03, стр. 60, 61 и 63. Дек. Стр. 59 и 62 (xiii).
Честь, ком. Зудермана.
Еж. 95—96, стр. 306 и 307 (vi).

Чужое добро въ прокъ нейдетъ, др. Потѣхина, А.
Еж. 93—94, стр. 115 (iv).—Еж. 905—06. Дек. и сц. стр. 153 и 154 (xvi).
Чѣмъ ушибся, тѣмъ и лѣчись, ком. Морето.
Еж. 93—94, стр. 128 и 129 (iv).

Ш.

Шалая, этюдъ Кравченко.
Еж. 906—07, стр. 105, 107, 108 и 109. Дек. Стр. 106 (xvii).
Шалости влюбленныхъ, ком. Реньяра.
Еж. 96—97, стр. 123, 124 и 125 (vii).
Школа злословія, ком. Шеридана.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 165 и 167 (xiii).
Школа мужей, ком. Мольера.
Еж. 94—95, стр. 252 (v).
Школьные товарищи, ком. Фульда.
Еж. 900—01, стр. 42. Дек. и сц. Стр. 43 (xi).
Шутники, ком. Островскаго.
Еж. 92—93. Дек. Стр. 118 (iii).

Э.

Эгмонтъ, траг. Гёте.
Еж. 99—900, стр. 201, 202, 203, 204, 205, 206 и 207 (x).
Эдипъ въ Колонѣ, тр. Софокла.
Еж. 903—04, стр. 56, 57 и 59. Дек. и сц. Стр. 53 (xiv).
Эдипъ царь, тр. Софокла.
Еж. 99—900, стр. 72 и 73 (x).
Эмилія Галотти, тр. Лессинга.
Еж. 96—97, стр. 121 и 122 (vii).

Я.

Якобиты, др. Коппе.
Еж. 92—93, стр. 299, 300, 301 и 302 (iii).

ОПЕРА.

А.

Аида, оп. Верди.
Еж. 92—93, стр. 318, 319 и 357 (iii).—Еж. 93—94, стр. 190. 192, 193 и 339. Дек. Стр. 189, 190, 191, 192, 195 и 196 (iv).—Еж. 905—06, стр. 193. Дек. и сц. Стр. 190 и 191 (xvi).
Алеко, оп. Рахманинова.
Еж. 92—93, стр. 329 и 330 (iii).—Еж. 903—04, стр. 154. Дек. Стр. 153 (xiv).
Анжело, оп. Кюи.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).

Б.

Богема, оп. Пуччини.
Еж. 99—900, стр. 148, 149 и 150. Дек. Стр. 147 (x).
Борисъ Годуновъ, оп. Мусоргскаго.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Прил. 903—04, стр. 144. Рис. 12-й (xiv).—Еж. 904—05, стр. 76, 79, 80, 81, 82 и 85. Дек. Стр. 77, 78 и 83 (xv).—Еж. 905—06, стр. 205, 206 и 207 (xvi).—Еж. 907—08, стр. 141, 143, 146 и 147 (xviii).
Бронзовый конь, оп. Обера.
Еж. 92—03, стр. 357 (iii).

В.

Валкирія, оп. Вагнера.
Еж. 900—01, стр. 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126 и 127. Дек. Стр. 119, 120 и 129 (xi).—Еж. 901—02, стр. 283 (xii).
Вертеръ, оп. Массенэ.

Еж. 95—96, стр. 222, 227, 228 и 229. Дек. Стр. 223, 225 и 229 (vi).—Еж. 905—06, стр. 195 и 196 (xvi).

Вильгельмъ Телль, оп. Россини.
Еж. 93—94. стр. 340, 342 и 343. Дек. Стр. 341 и 342 (iv).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Прил. 903—04, стр. 144 (xiv).

Вильямъ Ратклифъ, оп. Кюи.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).

Виндзорскія кумушки, оп. Николаи.
Еж. 92—93. стр. 356 (iii).—Еж. 96—97, стр. 228 и 229 (vii).—Прил. 903—04, стр. 144. Рисунокъ 11-й (xiv).

Волшебная флейта, оп. Моцарта.
Еж. 905—06, стр. 199, 200 и 201 (xvi).

Волшебный стрѣлокъ, оп. Вебера.
Еж. 901—02, стр. 140. Дек. Стр. 141, 142 и 143 (xii).

Вражья сила, оп. Сѣрова.
Еж. 93—94, стр. 198, 199 и 200 (iv).—Еж. 94—95, стр. 350 (v).—Еж. 902—03. Дек. Стр. 205, 207 и 208 (xiii).—Прил. 903—04, стр. 144. Рис. 8 (xiv).

Г.

Галька, оп. Монюшко.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).

Гарольдъ, оп. Направника.
Еж. 92—93, стр. 359 (iii).—Прил. 903—04, стр. 19 и 144 (xiv).

Гензель и Гретель, оп. Гумпердинка.
Еж. 97—98, стр. 207 и 209. Дек. Стр. 206, 208 и 210 (viii).

Генрихъ VIII, оп. Сенъ-Санса.
Еж. 96—97, стр. 351, 352, 353, 354, 355 356, 357, 358 и 359. Дек. Стр. 351, 353, 356 и 359 (vii).

Гибель боговъ, оп. Вагнера.
Еж. 902—03, стр. 131, 132, 133, 134 и 141 (xiii).

Горюша, оп. Рубинштейна.
Еж. 91—92, стр. 277 (ii).—Прил. 903—04, стр. 144. Рисунокъ 5-й (xiv).

Гугеноты, оп. Мейербера.
Еж. 92—93. стр. 356 (iii).—Еж. 93—94, стр. 228 (iv).—Еж. 94—95, стр. 306, 309 и 310. Дек. Стр. 307, 308, 311 и 312 (v). . Еж. 95—96, стр. 348 (vi).—Еж. 903—04, стр. 161 (xiv).—Прил. 903—04, стр. 18 и 144. Рисунки 3-й и 7-й (xiv).

Д.

Демонъ, оп. Рубинштейна.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж. 93—94, стр. 388 (iv).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Еж. 96—97. стр. 204, 205, 206 и 207 (vii).—Еж. 901—02, стр. 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163 и 164. Дек. Стр. 148, 150, 157 и 162 (xii).—Еж. 903—04, стр. 155 и 176. Дек. Стр. 173 и 174 (xiv).—Еж. 905—06, стр. 182 (xvi).

Джамилэ, оп. Бизе.
Еж. 93—94, стр. 209 и 210. Дек. Стр. 211 (iv).

Джіоконда, оп. Понкіелли.
Еж. 92—93. стр. 359 (iii).—Еж. 906—07, стр. 223, 224, 226 и 228. Дек. Стр. 222, 225, 227 и 229 (xvii).

Добрыня Никитичъ, оп. Гречанинова.
Еж. 903—04, стр. 157. Дек. Стр. 156 (xiv).

Донъ-Жуанъ, оп. Моцарта.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж. 94—95, стр. 280, 281, 282, 283 и 284 (v).—Еж. 97—98, стр. 222, 227 и 233. Дек. Стр. 220, 221, 223, 225, 226, 229, 230 и 232 (viii).

Дубровскій, оп. Направника.
Еж. 94—95, стр. 174, 178, 179, 182, 184, 185 и 187. Дек. Стр. 175, 177, 180, 181, 183 и 184 (v).—Еж. 95—96, стр. 337 и 338. Дек. Стр. 339 (vi).—Прил. 903—04, стр. 18 (xiv).

Е.

Евгеній Онѣгинъ, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 182, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 192 и 359. Дек. Стр. 183, 186 и 190 (III).—Еж. 900—01, стр. 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115 и 116. Дек. и сц. Стр. 96, 109, 110 и 117 (XI).—Еж. 907—08, стр. 149 (XVIII).

Ермакъ, оп. Сантиса.
Еж. 94—95, стр. 350 (V).

Ж.

Жизнь за царя, оп. Глинки.
Еж. 91—92, стр. 274 (II).—Еж. 92—93, стр. 312, 313, 314, 315, 316 и 317 (III).—Еж. 95—96, стр. 380 и 381. Дек. Стр. 220 (VI).—Еж. 96—97, стр. 218 и 219 (VII).—Еж. 904—05, стр. 170. Дек. Стр. 163, 166, 167, 168 и 171 (XV).

Жидовка, оп. Галеви.
Еж. 93—94, стр. 344 и 345 (IV).

З.

Зигфридъ, оп. Вагнера.
Еж. 93—94, стр. 355, 356, 359 и 360. Дек. Стр. 355, 357 359 и 361 (IV).—Еж. 901—02, стр. 145 и 146 (XII).—Еж. 905—06, стр. 84 и 87 (XVI).

Золото Рейна, оп. Вагнера.
Еж. 905—06, стр. 84, 87, 90, 93, 97, 98, 100, 102, 107 и 109. Дек. Стр. 96, 103 и 105 (XVI).

И.

Искатели жемчуга, оп. Бизе.
Еж. 903—904. Дек. Стр. 163 и 164. (XIV).

І.

Іоаннъ Лейденскій, оп. Мейербера.
Еж. 90—91, стр. 229. (I).—Еж. 91—92, стр. 133, 135, 136, 167 и 141. Дек. Стр. 132, 133, 134, 138. 139 и 140 (II).—Еж. 93—94, стр. 289 (IV).

Іоланта, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 200, 201, 203 и 204. Дек. Стр. 202 (III).—Еж. 93—94, стр. 346. Дек. Стр. 347 (IV).

К.

Каменный гость, оп. Даргомыжскаго.
Еж. 92—93, стр. 356 (III).—Еж. 906—07, стр. 215. 216, 217, 218 и 219 (XVII).

Карлъ Смѣлый, оп. Россина.
Еж. 92—93, стр. 356 (III).

Карменъ. оп. Бизе.
Еж. 92—93, стр. 215 и 359. Дек. Стр. 216 и 217 (III).—Еж. 93—94, стр. 212 (IV). Еж. 95—96, стр. 198 (VI).—Еж. 904—05, стр. 189 (XV).

Князь Игорь, оп. Бородина.
Еж. 90—91, стр. 151, 154, 156, 157, 159 и 161. Дек. Стр. 150, 152, 153, 155, 158 и 160 (I).—Еж. 97—98, стр. 367, 368 и 369 (VIII).—Еж. 903—04, стр. 145 (XIV).

Князь Серебряный, оп. Казаченко.
Еж. 91—92, стр. 161. Дек. Стр. 157, 158, 159, 160 и 162 (II).—Прил. 903—04, стр. 144 и 145. Рисунки 9, 13 и 15-й (XIV).

Корделія, оп. Соловьева.
Еж. 94—95, стр. 350 (V).—Прил. 903—94, стр. 19 (XIV).

Кузнецъ Вакула, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 357 (III).

Купецъ Калашниковъ, оп. Рубинштейна.
Еж. 94—95, стр. 350 (V).—Прил. 903—04, стр. 145 (XIV).

Л.

Лакмэ, оп. Делиба.
Еж. 92—93, стр. 320, 321 и 322 (III).—Еж. 903—04. Дек. Стр. 84 и 85 (XIV).

Лалла-Рукъ, оп. Давида.
Еж. 92—93, стр. 359 (III).

Ледяной домъ, оп. Корещенко.
Еж. 900—01, стр. 239, 241, 243, 245 и 247. Дек. Стр. 237 (xi).
Лоэнгринъ, оп. Вагнера.
Еж. 92—93, стр. 359 (iii).—Еж. 94—95, стр. 192 и 355 (v).—Еж. 97—98,стр. 205 (viii).
Лючія де Ламермуръ, оп. Доницетти.
Еж. 90—91, стр. 228 (i).—Еж. 92—93, стр. 353 (iii).—Прил. 2, 93—94, стр. 59 (iv).

М.

Мазепа, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—92, стр. 359 (iii).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Еж. 902—03, стр. 135, 136, 138, 138 и 140 (xiii).
Майская ночь, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).—Еж. 94—95, стр. 167, 168, 170, 171 и 172. Дек. Стр. 169 (v).—Прил. 903—04, стр. 13 (xiv).
Маккавеи, оп. Рубинштейна.
Еж. 94—95, стр. 350 (v).
Манонъ, оп. Массенэ.
Еж. 92—93, стр. 359 (iii).—Еж. 93—94, стр. 205 (iv).—Еж. 96—97, стр. 227 (vii).
Марта, оп. Флотова.
Еж. 91—92, стр. 221, 222 и 223 (ii).—Еж. 902—03. Дек. Стр. 215, 216, 217 и 219. (xiii).
Мелузина, оп. кн. Трубецкого.
Еж. 94—95, стр. 285, 287, 288, 289, 290 и 292. Дек. и сц. Стр. 286, 291 и 293 (v).
Мефистофель, оп. Бойто.
Еж. 93—94, стр. 363 (iv).—Еж. 96—97, стр. 221 и 224. Дек. Стр. 220 и 223 (vii).—Еж. 902—03. Дек. Стр. 214(xiii).—Прил. 903—04, стр. 144. Рис. 6-й (xiv).—Еж. 904—05, стр. 87 (xv). - Еж. 905—06, стр. 184 (xvi).—Еж. 906—07, стр. 201, 213 и 214 (xvii).
Млада, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 92—93, стр. 169, 170, 171, 174, 177, 179 и 180. Дек. Стр. 168, 172, 173, 176, 178 и 181 (iii).
Морякъ скиталецъ. оп. Вагнера.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 210, 211 и 213 (xiii).

Н.

Наль и Дамаянти, оп. Аренскаго.
Еж. 903—04, стр. 167 и 170. Дек. Стр. 168, 169 и 171 (xiv).
Невѣста-лунатикъ, оп. Беллини.
Еж. 91—92. Дек. и сц. Стр. 228 (ii).—Еж. 97—98, стр. 201 и 202. Дек. Стр. 199, 200, 201 и 203 (viii).
Неронъ, оп. Рубинштейна.
Еж. 906—07, стр. 128, 130 и 132. Дек. Стр. 127, 129 и 131 (xvii).
Нижегородцы, оп. Направника.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).
Ночь передъ Рождествомъ, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 95—96, стр. 201, 202, 204, 207 и 211. Дек. Стр. 200, 203, 205, 207, 209, 210, 213 и 215 (vi).

О.

Опричникъ, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж. 97—98, стр. 192, 193, 195, 196 и 197. Дек. Стр. 194 (viii).
Орестейя, музык. трилогія Танѣева.
Еж. 95—96, стр. 187, 189, 193 и 196. Дек. Стр. 186, 191, 192, 194, 195 и 197 (vi).
Орлеанская дѣва, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).—Еж. 96—97, стр. 225 (vii).
Отелло, оп. Верди.
Еж. 90—91, стр. 236. Дек. Стр. 234 и 235 (i).- Еж. 93—94, стр. 387 (iv).—Еж. 901—02, стр. 140 (xii).

П.

Панъ-воевода, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 905—06, стр. 188 и 189. Дек. Стр. 187 (xvi).

Паяцы, оп. Леонкавалло.
Еж. 93—94, стр. 349. Дек. Стр. 207, 208 и 350 (iv).

Пиковая дама, оп. Чайковскаго.
Еж. 90—91, стр. 169, 170, 171, 173, 174, 175, 177 и 179. Дек. Стр. 172, 176, 177 и 178 (i).—Еж. 91—92, стр. 223 и 224. Дек. и сц. Стр. 225 и 226 (ii).—Еж. 92—93, стр. 359 (iii).—Еж. 94—95, стр. 193 (v).—Еж. 904—05, стр. 180, 182 и 184 (xv).—Еж. 905—06, стр. 185 (xvi).

Послѣдній день Бельсаруссура, оп. Корещенко.
Еж. 91—92. Дек. и сц. Стр. 233 (ii).

Поэтъ, оп. Кроткаго.
Еж. 91—92, стр. 153 и 155. Дек. Стр. 154 (ii).

Пророкъ, оп. Мейербера.
Еж. 94—95, стр. 355 (v).

Пряничный домикъ, оп. Гумпердинка.
Еж. 95—96, стр. 341, 342, 344 и 347. Дек. Стр. 343 и 346 (vi).

Псковитянка, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж 901—02, стр. 267, 269, 270, 271, 274, и 275. Дек. Стр. 266, 268, 273, 277, 279, и 281 (xii).—Еж. 906—07, стр. 210, 211 и 212 (xvii).—Еж. 907—08, стр. 151 (xviii).

Пуритоне, оп. Беллини.
Еж. 92—93, стр. 353 (iii).

Пѣснь торжествующей любви, оп. Симона.
Еж. 97—98, стр. 361, 363, 366 и 367. Дек. Стр. 362, 364 и 365 (viii).—Еж. 906—07, стр. 221 (xvii).

Р.

Рафаэль, оп. Аренскаго.
Еж. 95—96, стр. 217, 218 и 219 (vi).—Еж. 903—04, стр. 151 (xiv).

Риголетто, оп. Верди.
Еж. 92—93, стр. 153, 166, 167, 212, 213 и 357. Дек. Стр. 164 (iii).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Прил. 903—04, стр. 13 и 144. Рисунокъ 10-й (xiv).

Ріенцы, оп. Вагнера.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).

Рогнѣда, оп. Сѣрова.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).—Еж. 97—98, стр. 356, 357, 358, 359 и 360 (viii).—Еж. 904—05. Дек. Стр. 71, 72, 73, 74 и 75 (xv).

Ролла, оп. Симона.
Еж. 91—92, стр. 228, 230 и 232. Дек. Стр. 229 и 231 (ii).

Ромео и Джульетта, оп. Гуно.
Еж. 90—91, стр. 181, 183 и 185. Дек. Стр. 182, 184, 185, 186, 187 и 188 (i).—Еж. 92—93, стр. 211 (iii).—Еж. 93—94, стр. 206 и 425 (iv).—Еж. 96—97, стр. 346, 347 и 348 (vii).—Еж. 97—98, стр. 205 (viii).

Русалка, оп. Даргомыжскаго.
Еж. 91—92, стр. 141 и 142 (ii).—Еж. 92—93, стр. 357 (iii).—Еж. 904—05, стр. 174, 175 и 177 (xv).

Русланъ и Людмила, оп. Глинки.
Еж. 90—91, стр. 228 (i)—Еж. 91—92, стр. 296, 305, 308, 309, 312, 320, 321, 327, 332 и 333. Дек. Стр. 298, 299, 301, 302, 303, 304, 307, 310, 315, 318, 323, 324, 330, 334 и 335 (ii). Еж. 92—93, стр. 196 и 356, Дек. Стр. 194, 195 и 198 (iii).—Еж. 96—97, стр. 360, 361, 362 и 363 (vii).—Прил. 903—04, стр. 14 и 15 (xiv). Еж. 904—05. Дек. Стр. 89, 92, 93, 94, 96, 97, 99 и 100 (xv).—Еж. 907—08, стр. 69 (xviii).

С.

Садко, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 900—01, стр. 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150 и 151. Дек. и сц. Стр. 133,

142, 143, 145 и 152 (xi).—Еж. 906—07, стр. 202, 204, 205, 206, 208, 209 и 210. Дек. и сц. Стр. 203 и 207 (xvii).

Самсонъ и Далила, оп. Сенъ-Санса.
Еж. 96—97, стр. 209, 210, 211, 212, 215 и 217. Дек. Стр. 208, 213, 214 и 216 (vii).—Еж 901—02, стр. 144 (xii).—Еж. 907—08, стр. 74 (xviii).

Сарацынъ, оп. Кюи.
Еж. 99—900, стр. 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145 и 146. Дек. Стр. 137 (x).

Сарданапалъ, оп. ***.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).

Свадьба Фигаро, оп. Моцарта.
Еж. 901—02, стр. 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114 и 115. Дек. Стр. 104, 106, 110 и 116 (xii).

Сивильскій цирюльникъ, оп. Россини.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).—Еж. 94—95, стр. 189, 190, 191, 304, 305 и 306 (v).

Сельская честь, оп. Масканьи.
Еж. 92—93, стр. 206, 207, 208 и 209. Дек. Стр. 210 (iii).—Еж. 93—94, стр. 212 (iv).—Еж. 903—04. Дек. Стр. 152 (xiv).

Семирамида, оп. Россини.
Прил. 2, 93—94, стр. 71.

Сервилія, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 902—03, стр. 107, 108, 110, 112, 114, 115, 116 и 117. Дек. Стр. 107, 109, 111, 113 и 116 (xiii).

Сказаніе о невидимомъ градѣ Китежѣ и дѣвѣ Февроніи, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 906—07, стр. 144. Дек. Стр. 135, 137, 139, 141 и 143 (xvii).—Еж. 907—08, стр. 78, 80, 81 и 82 (xviii).

Скупой рыцарь, оп. Рахманинова.
Еж. 905—06. Дек. и сц. Стр. 197 и 198 (xvi).

Снѣгурочка, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 92—93, стр. 323, 324, 326, 327 и 328 (iii).—Еж. 907—08, стр. 83 (xviii).

Сонъ на Волгѣ, оп. Аренскаго.
Еж. 90—91, стр. 231 и 233. Дек. Стр. 232 (i).

Т.

Тайный бракъ, оп. Чимароза.
Еж. 95—06, стр. 185 (vi).

Тангейзеръ, оп. Вагнера.
Еж. 92—93, стр. 356 (iii).—Еж. 93—94, стр. 202 и 203 (iv).—Еж. 96—97, стр. 226 (vii).—Еж. 99—900, стр. 156 и 157. Дек. Стр. 155 (x).—Еж. 901—02, стр. 117 (xii).—Прил. 903—04, стр. 144 (xiv).—Еж. 907—08, стр. 85 (xviii).

Тарасъ Бульба, оп. ***.
Еж. 92—93, стр. 357. (iii).

Травіата, оп. Верди.
Еж. 92—93, стр. 353. (iii).—Еж. 95—96, стр. 198. (vi).

Тристанъ и Изольда, оп. Вагнера.
Еж. 99—900, стр, 152, 153 и 154 (x).

Троянцы въ Карѳагенѣ, оп. Берліоза.
Еж. 99—900, стр. 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195 и 196 (x).

Трубадуръ, оп. Верди.
Еж. 92—93, стр. 353 (iii).

Тушинцы, оп. Бларамберга.
Еж. 94—95, стр. 296, 297, 300 и 303. Дек. Стр. 295, 298, 299, 301 и 302 (v).

Тѣнь воеводы, оп. Гросмана.
Еж. 92—93, стр. 357 (iii).

Ф.

Фальстафъ, оп. Верди.
Еж. 93—94, стр. 213, 214, 216, 219 и 221. Дек. Стр. 215, 217, 218 и 219 (iv).

Фаустъ, оп. Гуно.
Еж. 90—91, стр. 121 и 125. Дек. Стр. 122, 123, 124, 126, 127 и 128. (i).—Еж. 92—93, стр. 356 и 357 (iii).—Еж. 94—95,

стр. 350 (v).—Еж. 99—900, стр. 200 (x).—Еж. 904—905, стр. 172 и 173 (xv).—Еж. 905—906, стр. 204 (xvi).

Фра-Діаволо, оп. Обера.
Еж. 97—98, стр. 211, 212, 214, 215, 217 и 219. Дек. Стр. 213 и 216 (viii).

Франческа-да-Римини, оп. Направника.
Еж. 902—903, стр. 120, 121, 123, 126, 127, 128, 129 и 130. Дек. Стр. 119, 122, 124, 125 и 129 (xiii).—Еж. 905—906, стр. 186. Дек. и сц. Стр. 208 (xvi).

Ц.

Царская невѣста, оп. Римскаго-Корсакова.
Еж. 901—902, стр. 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138 и 139. Дек. Стр. 118, 119, 124, 128, 129, 134 и 136 (xii).

Ч.

Чародѣйка, оп. Чайковскаго.
Еж. 92—93, стр. 359 (iii).—Еж. 903—904, стр. 145 (xiv).

Черевички, оп. Чайковскаго.
Еж. 94—95, стр. 350 (v).

Черное домино, оп. Обера.
Еж. 93—94, стр. 224 и 225. Дек. Стр. 223, 224 и 226 (iv).

Э.

Эсклармонда, оп. Массенэ.
Еж. 91—92, стр. 143, 144, 146, 147, 149 и 151. Дек. Стр. 145, 146, 148, 150 и 152 (ii).

Ю.

Юдиѳь, оп. Сѣрова.
Еж. 90—91, стр. 230 (i).—Еж. 94—95, стр. 355 (v).—Еж. 99—900, стр. 197 и 199 (x).—Прил. 903—904, стр. 16 и 17 (xiv).—Еж. 904—905, стр. 187 (xv). Еж. 907—908, стр. 86 и 87 (xviii).

Ѳ.

Ѳедулъ съ дѣтьми, оп. Им. Екатерины II.
Еж. 96—97, стр. 349 (vii).

БАЛЕТЪ.

А.

Арлекинада, бал. Дриго.
Еж. 99—900, стр. 89, 90, 92, 94, 98, 100, 104, 107, 110, 111, 112, 113, 114 и 115. Дек. Стр. 103 (x).

Ацисъ и Галатея, бал. Лангаммера.
Еж. 95—96, стр. 252 и 253. Дек. 251 (vi).

Б.

Баядерка, бал. Петипа.
Еж. 900—01, стр. 157, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168 и 170. Дек. 159, 160, 162 и 169 (xi).—Еж. 901—02, стр. 204 (xii).

Брама, бал. Монплезира.
Еж. 95—96, стр. 353 (vi).

В.

Весталка, бал. Иванова.
Еж. 99—900, стр. 116 (x).

Волшебная флейта, бал. Иванова и Дриго.
Еж. 92—93, стр. 238 (iii).—Еж. 901—02. стр. 192 (xii).

Волшебное зеркало, бал. Петипа и Корещенко.
Еж. 904—05, стр. 199, 209, 212 и 213. Дек. Стр. 196, 197, 200, 201, 205, 208, 210 и 211 (xv).

Времена года, бал. Глазунова.
Еж. 99—900, стр. 105, 118, 119 и 122 (x).

Г.

Гарлемскій тюльпанъ, бал. Иванова.
Еж. 92—93, стр. 222 (III).
Граціелла, бал. Сенъ-Леона.
Еж. 901—02, стр. 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173 и 174 (XII).

Д.

Даита, бал. Вальца.
Еж. 95—96, стр. 355, 356, 357, 359, 360, 361 и 362. Дек. Стр. 355, 358 и 363 (VI).
Донъ-Кихотъ, бал. Петипа и Иванова.
Еж. 900—01, стр. 257, 259, 260, 261, 262, 265, 267 и 269. Дек. Стр. 258 и 263 (XI).—Еж. 906—07. Дек. Стр. 241, 243 и 244 (XVII).
Дочь Гудулы, бал. Горскаго.
Еж. 905—06, стр. 228 (XVI).
Дочь микадо, бал. Лангаммера и Иванова.
Еж. 97—98, стр. 239, 243, 244, 246, 248, 249 и 250 (VIII).
Дочь Фараона, бал. Сенъ-Жоржа и Петипа.
Еж. 91—92, стр. 236 и 239. Дек. и сц. Стр. 237, 238 и 240 (II).—Еж. 92—93, стр, 221 (III).—Еж. 905—06, стр. 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225 и 226. Дек. Стр. 214, 221 и 223 (XVI).

Ж.

Жавотта, бал. Крозе и Сенъ-Санса.
Еж. 901—02, стр. 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200 и 201 (XII).
Жертвы Амуру, или Радости любви, бал. Петипа.
Еж. 93—94, стр. 231 и 232 (IV).
Жизель, бал. Коралли и Готье.
Еж. 93—94, стр. 374 и 375 (IV).

З.

Звѣзды, бал. Вальца и Хлюстина.
Еж. 97—98, стр. 375, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 389 и 391 (VIII).
Золотая рыбка, бал. Сенъ-Леона и Минкуса.
Еж. 903—04, стр. 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 197 и 203. Дек. Стр. 180, 181, 183, 193 и 200 (XIV).
Золушка, бал. Пашковой.
Еж. 93—94, стр. 236, 239, 240, 241, 242 и 245. Дек. и сц. Стр. 235, 237, 238 и и 243 (IV).

И.

Испытаніе Дамиса бал. Глазунова.
Еж. 99—900, стр. 87, 88, 101, 106, 108, 112, 120 и 121. Дек. Стр. 87 и 91 (X).

К.

Калькабрино, бал. Чайковскаго и Петипа.
Еж. 90—91, стр. 191 и 194. Дек. Стр. 193 и 195 (I).
Камарго, бал. Сенъ-Жоржа и Петипа.
Еж. 900—01, стр. 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188 и 189. Дек. Стр. 178, 180 и 181 (XI).
Капризы бабочки, бал. Петипа.
Еж. 95—96, стр. 234 (VI).—Еж. 97—98, стр. 275 (VIII).
Катарина, или Дочь разбойника, бал. Перро.
Еж. 93—94, стр. 247 (IV). Еж. 94—95, стр. 315, 317, 319, 320 и 322. Дек. Стр. 316, 318 и 321 (V).
Кольцо любви, феерія Крылова.
Еж. 92—93, стр. 333, 334, 335, 336 и 337 (III).
Конекъ Горбунокъ, бал. Сенъ-Леона.
Еж. 93—94, стр. 367, 370 и 373. Дек. Стр. 368, 369, 370, 371 и 372 (IV).—Еж. 95—

96, стр. 239, 240, 242, 245, 246 и 247. Дек. Стр. 237, 238, 241, 243, 244 и 248. (vi).—Еж. 901—02, стр. 287, 289, 290, 292. 293, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309 и 311. Дек. Стр. 291 и 295 (xii).—Еж. 905—06, стр. 232 (xvi).—Еж. 906—07, стр. 233, 236 и 237 (xvii).—Еж. 907—08, стр. 152 (xviii).

Коппелія, бал. Нюитера и Сенъ-Леона. Еж. 93—94, стр. 251, 252, 365 и 366. Дек. Стр. 249, 250 и 253 (iv).—Еж. 94—95, стр. 195 (v).—Еж. 95—96, стр. 233 (vi).—Еж. 96—97. Дек. Стр. 403 (vii).

Л.

Лебединое озеро, бал. Петипа и Иванова.
Еж. 94—95, стр. 207, 208, 211 и 213. Дек. Стр. 206, 209, 212 и 214 (v).—Еж. 900—01, стр. 250, 251, 253, 254 и 255. Дек. Стр. 249 и 252 (xi).

М.

Маркитантка, бал. Сенъ-Леона.
Еж. 900—01, стр. 190 и 191 (xi).

Млада, бал. Петипа.
Еж. 96—97, стр. 233, 234, 235. 236 и 237 (vii).

Н.

Наяда и рыбакъ, бал. Перро.
Еж. 92—93, стр. 220 (iii).—Еж. 93—94, стр. 234 (iv).

Ненюфаръ, бал. Петипа.
Еж. 90—91, стр. 164 и 165. Дек. Стр. 163 (i).

О.

Очарованный лѣсъ, бал. Иванова.
Еж. 93—94, стр. 233 (iv).

П.

Папоротникъ, бал. Соколова.
Еж. 92—93, стр. 338 и 339 (iii).

Парижскій рынокъ, бал. Петипа.
Еж. 94—95, стр. 204 (v).

Пахита, бал. Мазилье и Фушера.
Еж. 92—93, стр. 223 и 225 (iii).—Еж. 93—94, стр. 233 (iv).

Прелестная жемчужина, бал. Петипа.
Еж. 95—96, стр. 386. Дек. Стр. 383 (vi).

Привалъ кавалеріи, бал. Петипа.
Еж. 95—96, стр. 255 и 256. Дек. Стр. 257 (vi).—Еж. 97—98, стр. 271 и 273 (viii).—Еж. 900—01, стр. 192 и 193 (xi).

Приключенія Флика и Флока, бал. Тальони и Мендеса.
Еж. 90—91, стр. 242. Дек. Стр. 238, 240 и 242 (i).—Еж. 92—93, стр. 332 (iii).

Пробужденіе Флоры, бал. Петипа и Иванова.
Еж. 93—94, стр. 426, 427 и 428 (iv).—Еж. 94—95, стр. 201, 202 и 203. Дек. Стр. 200 (v).—Еж. 900—01, стр. 153, 154, 155 и 156 (xi).—Еж. 901—02, стр. 175 (xii).

Р.

Раймонда, бал. Пашковой и Петипа.
Еж. 97—98, стр. 251, 252, 253, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268 и 269. Дек. Стр. 254, 256, 259, 264 и 270 (viii).—Еж. 99—900, стр. 28 (x).

Робертъ и Бертрамъ, бал. Оге.
Еж. 92—93, стр. 341 (iii).

Ручей, бал. Сенъ-Леона.
Еж. 902—03, стр. 146, 147, 149 и 152. Дек. Стр. 149 и 152 (xiii).

С.

Сатанилла, бал. Мазилье и Сенъ-Жоржа.
Еж. 96—97, стр. 370, 371, 372, 373 и 374 (vii).

Сильвія, бал. Барбье.
Еж. 901—02, стр. 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184. 185, 186, 187, 188, 189, 190 и 191. Дек. Стр. 176, 184 и 188 (xii).

Сильфида, бал. Тальони.
Еж. 91—92, стр. 175, 177 и 179. Дек. Стр. 176 и 178 (II).

Синяя борода, бал. Петипа.
Еж. 96—97, стр. 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 256 и 257. Дек. Стр. 239, 245, 248, 249, 252, 255 и 258 (VII).

Сіамскій балетъ.
Еж. 900—01, стр. 293, 294, 295 и 297 (XI).

Спящая красавица, бал. Петипа и Иванова.
Еж. 90—91, стр. 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 148 и 149. Дек. Стр. 136, 142 и 144 (I).—Еж. 92—93, стр. 226 и 237 (III).—Еж. 94—95, стр. 199 (V).—Еж. 99—900, стр. 26, 27, 29 и 30 (X).—Еж. 906—07, стр. 240 (XVII).

Т.

Тщетная предосторожность, бал. Доберваля.
Еж. 91—92, стр. 235 (II).—Еж. 94—95, стр. 196 и 197 (V).—Еж. 95—96, стр. 354 (VI).—Еж. 96—97, стр. 232 (VII).—Еж. 900—01, стр. 194 (XI).—Еж. 901—02, стр. 202 и 203 (XII).—Еж. 905—06, стр. 229 и 230 (XVI).

У.

Ученики Дюпрэ, бал. Петипа.
Еж. 99—900, стр. 93, 99, 102, 109 и 117 (X).

Ф.

Фантазія, бал. Штеймана.
Еж. 97—98, стр. 393 (VIII).

Фея куколъ, бал. Асрейтера и Гауль.
Еж. 96—97, стр. 375, 377, 378 и 379 (VII).—Еж. 902—03, стр. 155, 157, 158 и 159 (XIII).—Еж. 906—07. Дек. Стр. 155 (XVII).

Фіаметта, бал. Сенъ-Леона.
Еж. 92—93, стр. 338 (III).

Х.

Хрустальный башмачекъ, бал. Вальца.
Еж. 95—96, стр. 352 (VI).

Ц.

Царь Кандавлъ, бал. Сенъ-Жоржа и Петипа.
Еж. 91—92. стр., 166, 167, 168 и 171. Дек. Стр. 165, 169, 170 и 172 (II).—Еж. 92—93, стр. 236 (III).

Цыганка, бал. Грабе.
Еж. 96—97, стр. 366, 367 и 368 (VII).

Щ.

Щелкунчикъ, бал. Петипа.
Еж. 92—93, стр. 228, 229, 231, 233 и 234. Дек. Стр. 227 и 232 (III).—Еж. 99—900, стр. 31 (X).

Э.

Эсмеральда, бал. Перро и Пуни.
Еж. 92—93, стр. 332 (III).—Еж. 93—94, стр. 364 (IV).—Еж. 99—900, стр. 95, 96, и 97 (X).—Еж. 901—02, стр. 205 (XII).

Эсмеральда, мимодрама Горскаго и Симона.
Еж. 902—03, стр. 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241 и 242. Дек. Стр. 222, 226, 229, 233, 238 и 241 (XIII).

Ѳ.

Ѳетида и Пелей, сцена изъ балета.
Еж. 96—97, стр. 417 (VII).

ФРАНЦУЗСКІЙ ТЕАТРЪ.

A.

Abbé Constantin (L'), ком. Кремье и Декурселя.
Еж. 91—92, стр. 181. (II).
Adrienne Lecouvreur, др. Скриба и Легувэ.
Еж. 97—98, стр. 309 и 310 (VIII).
Amour et Biberon, вод. Мерсана и Варена.
Еж. 91—92, стр. 193 (II).
Antonio Père et Fils, ком. Барре.
Еж. 91—92, стр. 186 (II).
Article (L') 47, др. Бело.
Еж. 91—92, стр. 189 (II).
Assomoir (L'), др. Busnach et Gastineau.
Еж. 903—04. Дек. и сц. Стр. 209, 211. 212, 213 и 216 (XIV).
Autre danger (L'), ком. Donnay.
Еж. 903—04, стр. 207 и 219 (XIV).

B.

Barbier de Séville (Le), ком. Бомарше.
Еж. 97—98, стр. 303 и 304 (VIII).
Bascule (La), ком. Доне.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 252 (XIII).
Beau Léandre (Le), ком. де-Банвиля и Сиродена.
Еж. 91—92, стр. 187 и 188 (II).
Bienfaiteurs (Les), ком. Бриё.
Еж. 96—97, стр. 287 (VII).
Blanchette, ком. Бриё.
Еж. 95—96, стр. 265 (VI).
Bonheur à quatre, ком. Гандильо.
Еж. 92—93, стр. 255 (III).
Brevet supérieur, ком. Мельяка.
Еж. 92—93, стр. 244 (III).

C.

Cabotins! ком. Пальерона.
Еж. 95—96, стр. 283 (VI).
Cendrillonnette, оперетта Феррье.
Еж. 93—94, стр. 265 (IV).
Champignol malgré lui, ком. Фейдо и Девальера.
Еж. 92—93, стр. 252 (III).
Charles Demailly, пьеса Меттенье и Алексиса.
Еж. 92—93, стр. 253 (III).
Charles VII chez ses grands Vassaux, траг. А. Дюма.
Еж. 96—97, стр. 279 и 280 (VII).
Conscience (La), др. Дюма-отца.
Еж. 91—92, стр. 185 (II).
Corbeaux (Les), ком. Бека.
Еж. 93—94, стр. 267 (IV).
Cyrano de Bergerac, ком. Ростана.
Еж. 99—900, стр. 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80 и 81 (X).

D.

Dame aux Camélias (La), др. Дюма-сына.
Еж. 95—96, стр. 263 (VI).
De la lune au Japon, пантом. Лопухина.
Еж. 99—900, стр. 83 (X).
Demi-Vierges (Les), ком. Марс. Прево.
Еж. 95—96, стр. 272 (VI).
Demoiselle du Teléphone (La).
Еж. 92—93, стр. 248 (III).
Denise, пьеса Дюма-сына.
Еж. 93—94, стр. 259 (IV).
Deux écoles (Les), ком. Капюса.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 258 (XIII).
Deux Gosses (Les), пьеса Декурселя.
Еж. 96—97, стр. 282, 283, 284 и 285. Дек. Стр. 283 (VII).
Deux orphelines (Les), др. d'Ennery и Cormon.
Еж. 900—01, стр. 200 (XI).
Diplomate (Le), ком.-вод. Скриба и Делявиня.
Еж. 93—94, стр. 276 (IV).

Disparu!!!, ком. Биссона и Сильвана.
Еж. 96—97, стр. 265 (vii).
Don-Juan d'Autriche, ком. Делявиня.
Еж. 902—03, стр. 247, 254 и 257 (xiii).
Drame parisien (Un), пьеса Додэ.
Еж. 93—94, стр. 288 (iv).
Durand et Durand, ком. Ордонно и Валабрега.
Еж. 94—95, стр. 233 (v).

E.

Edgard et sa Bonne, ком. Лабиша и Мишеля.
Еж. 92—93, стр. 241 (iii).
Enfant prodigue (L'), пантомима Карре.
Еж. 90—91, стр. 201 (i).
Etrangère (L'), ком. Дюма-сына.
Еж. 93—94, стр. 262 (iv).

F.

Faux Ménages (Les), ком. Пальерона.
Еж. 97—98, стр. 279 (viii).
Femme à Papa (La), вод. Геннекена и Мильо.
Еж. 92—93, стр. 246 (iii).
Ferdinand le Noceur, ком. Гондилло.
Еж. 91—92, стр. 184 (ii).
Fil à la Patte (Un), ком. Жоржа Фейдо.
Еж. 93—94, стр. 283 (iv).
Fils de Famille (Un), ком. Баяра и Біевиля.
Еж. 91—92, стр. 181 (ii).
Flibustier (Le), ком. Ришпена.
Еж. 90—91, стр. 197 (i).
Flipote, ком. Леметра.
Еж. 93—94, стр. 261 (iv).

G.

Gendarme (Le), ком. Декурселя и Дебри.
Еж. 93—94, стр., 257 (iv).
Gringoire, ком. Банвиля.
Еж. 92—93, стр. 254 (iii).

H.

Hamlet, тр. Шекспира.
Еж. 90—91, стр. 196 (i).
Henri III et sa Cour, др. Дюма-отца.
Еж. 93—94, стр. 281. Дек. Стр. 280 (iv).
Hernani, др. Гюго.
Еж. 93—94, стр. 268 и 272. Дек. Стр. 269, 270 и 271 (iv).
Hôtel du Libre (L') Echange, ком. Фейдо и Девальера.
Еж. 94—95, стр. 226 и 227 (v).

I.

Innocent, ком. Капюса и Аллэ.
Еж. 96—97, стр. 263 и 264 (vii).

J.

Jean Darlot, др. Лежандра.
Еж. 93—94, стр. 285 и 286 (iv).
Jeunesse des Mousquetaires (La), др. Ал. Дюма.
Еж. 900—01, стр. 201, 204, 205 и 207. Дек. Стр. 202, 203, 206 и 208 (xi).
Jobards (Les), ком. Гинона и Денье.
Еж. 95—96, стр. 267 (vi).

L.

Leurs Gigolettes, комедія Мельяка и де-Сентъ-Альбена.
Еж. 93—94, стр. 277, 278 и 279 (iv).

M.

Madame Flirt.
Еж. 901—02, стр. 217 (xii).
Ma Cousine, ком. Мельяка.
Еж. 95—96, стр. 264 (vi).
Ma Fée, ком. Вебера и Сулье.
Еж. 902—03. Дек. Стр. 250 (xiii).
Main (La), мимодрама.
Еж. 901—02, стр. 207, 208, 209, 210, 211 и 213 (xii).

Mam'zelle Nitouche, водев. Мельяка и Мильо.
Еж. 92—93, стр. 261 и 262 (III).
Mariage (Le) de Figaro ou La folle Journée, ком. Бомарше.
Еж. 96—97, стр. 270 (VII).
Mariage d'hier, ком. Жанэ.
Еж. 92—93, стр. 247 (III).
Mari de Franse, вод. Валабрега.
Еж. 93—94, стр. 275 (IV).
Mari (Le) de la Débutante, ком. Мельяка и Галеви.
Еж. 97—98, стр. 288 (VIII).
Marquise, ком. Сарду.
Еж. 93—94, стр. 273 (IV).
1807, ком. Aderer et Ephraïm.
Еж. 900—01, стр. 209 (XI).
Monsieur le Directeur, ком. Биссона и Каррэ.
Еж. 95—96, стр. 268 (VI).

O.

On ne badine pas avec l'amour, комедія де-Мюссэ.
Еж. 91—92, стр. 190 и 191 (II).
Oscar, ком. Скрриба и Дюверье.
Еж. 93—94, стр. 258 (IV).

P.

Paradis (Le), ком. Геннекена, Бильо и Баррэ.
Еж. 95—96, стр. 262 (VI).
Plantation Thomassin (La), вод. Ордонно.
Еж. 91—92, стр. 183 (II).
Premieres (Les) armes de Richelieu, ком. Баяра и Дюмануаръ.
Еж. 900—01, стр. 195, 196, 197, 198 и 199 (XI).
1-ier Mari de France (Le), вод. Валабрега.
Еж. 93—94, стр. 275 (IV).
Prince d'Aurec (Le), пьеса Ловедана.
Еж. 92—93, стр. 251 (III).

R.

Rage (La) au Proverbes, ком. Импер. Екатерины II.
Еж. 96—97, стр. 268 (VII).
Rigobert, вод. Бюрани и Гренэ-Данкура.
Еж. 97—98, стр. 311 (VIII).
Robe rouge (La), Brieux.
Еж. 900—01, стр. 211 и 213 (XI).
Roger la Honte, др. Mary и Grisier.
Еж. 901—02. Дек. Стр. 214 и 215 (XII).
Rosine, ком. Капюса.
Еж. 97—98, стр. 285 (VIII).
Ruy Blas, др. Гюго.
Еж. 97—98, стр. 306 и 307 (VIII).

S.

Sapho, др. Додэ и Белло.
Еж. 94—95, стр. 223 и 224 (V). — Еж. 97—98, стр. 314 (VIII).
Souris (La), ком. Пальерона.
Еж. 92—93, стр. 242 (III).
Surprises (Les) du Divorce, ком. Биссона и Марса.
Еж. 94—95, стр. 222 (V).

T.

Thermidor, др. Сарду.
Еж. 90—91, стр. 198, 199 и 200. Дек. Стр. 200 (I).
Tosca (La), др. Сарду.
Еж. 901—02, стр. 221 (XII).
Tournée (La) Ernestin, пьеса Гандильо.
Еж. 92—93, стр. 256 и 257 (III).
Transatlantiques (Le), ком. Германа.
Еж. 97—98, стр. 305 (VIII).
Trois Epiciers (Les), водев. Локруа и Анисэ-Буржуа.
Еж. 93—94, стр. 287 (IV).

V.

Viveur, ком. Лаведана.
Еж. 96—97, стр. 272 (VII).

Y.

Yvette, ком. Berton.
Еж. 901 -02. Дек. Стр. 218 и 219 (XII).

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ПОРТРЕТОВЪ,

XIII—XVIII ВЫПУСКОВЪ (СЕЗ. 1902-03—1907-08 гг.) *)

А.

Аверкіевъ, Д. В.
Еж. 904—05, стр. 68 (xv).
Альтани, И. А.
Еж. 906—07, стр. 230 (xvii).

Б.

Бокъ, Ф.
Еж. 904—05, стр. 223 (xv).

В.

Варламовъ, К. А.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).

Г.

Гердтъ, П. А.
Еж. 903—04, стр. 120 (xiv).
Гзовская, О. В.
Еж. 907—08, стр. 120 (xviii).
Глинка, М. И.
Еж. 905—06, стр. 120 (xvi).
Гончаровъ, И. А.
Еж. 905—06, стр. II (xvi).
Горбуновъ, И. Ѳ.
Еж. 907—08, стр. 56 (xviii).
Горевъ, Ѳ. П.
Еж. 905—06, стр. 147 (xvi).
Гримальди, Г. Ф.
Еж. 905—06, стр. 231 (xvi).

Д.

Давыдовъ, В. Н.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).
Дашкова. кн. Е. Р.
Еж. 902—03, стр. 76 (xiii).

Е.

Ермолова, М. Н.
Еж. 904—05, стр. 128 (xv).—Еж. 906—07, стр. 1 (xvii).
Ершовъ, И. В.
Еж. 903—04, стр. 96 (xiv).

Ж.

Жулева, Е. Н.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).

И.

Ибсенъ, Г.
Еж. 906—07, стр. 262 (xvii).

К.

Каратыгинъ, В. А.
Еж. 903—04, стр. XII (xiv).
Каратыгинъ, П. А.
Еж. 903—04, стр. XIII (xiv).
Карсавина, Т. П.
Еж. 907—08, стр. 95 и 98 (xviii).
Кондратьевъ, Г. П.
Еж. 904—05, стр. 104 (xv).
Кони, Ѳ. А. съ сыномъ Анатоліемъ.
Прил. 903—04, стр. 228 (xiv).
Косарева.
Еж. 905—06, стр. 171 (xvi).
Куза, В. И.
Еж. 903—04, стр. 104 (xiv).
Кузнецова, М. Н.
Еж. 907—08, стр. 88 (xviii).
Кучера, К. А.
Еж. 904—05, стр. 221 (xv).

*) Указатель портретовъ къ предшествующимъ 12 выпускамъ приложенъ къ XIV выпуску журнала (сез. 1903—04 гг.).

Л.

Ленскій, А. П.
Еж. 904—05, стр. 132 (xv).—Еж. 907—08, стр. 128 (xviii).
Липковская, Л. Я.
Еж. 907—08, стр. 71 (xviii).
Ломоносовъ.
Еж. 902—03, стр. 68 (xiii).

М.

Майковъ, А. А.
Прил. 3, 902—03, стр. 92 (xiii).
Медвѣдевъ, П. М.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).
Музиль, Н. И.
Прил. 3, 902—03, стр. 12 (xiii).

Н.

Направникъ, Э. Ф.
Еж. 903—04, стр. 80 (xiv).
Невѣжинъ, П. М.
Еж. 907—08, стр. 57 (xviii).
Некрасовъ, Н. А.
Еж. 905—06, стр. IV (xvi).
Никулина, Н. А.
Прил. 3, 902—03, стр. 1 (xiii).
Нижинскій.
Еж. 907—08, стр. 96 и 99 (xviii).

О.

Островскій, А. Н.
Еж. 902—03, стр. 1 (xiii).

П.

Павелъ I—Императоръ.
Еж. 907—08, стр. 21 (xviii).
Павлова, А. М.
Еж. 907—08, стр. 93 (xviii).
Петипа, М. М.
Еж. 903—04, стр. 108 (xiv).
Писемскій, А. Ѳ.
Еж. 905—06, стр. 176 (xvi).
Потоцкая, М. А.
Еж. 906—07, стр. 122 (xvii).
Преображенская, О. I.
Еж. 903—04, стр. 113 и 116 (xiv).

Р.

Ристори.
Еж. 906—07, стр. 256 (xvii).
Ришелье.
Еж. 906—07, стр. 113 (xvii).
Рославлева, Л. А.
Еж. 907—08, стр. 152 (xviii).
Рутковская, М. Ф.
Еж. 907—08, стр. 101 (xviii).
Рыбаковъ, К. Н.
Еж. 904—05, стр. 152 (xv).

С.

Савина, М. Г.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).
Садовская, О. О.
Еж. 904—05, стр. 216 (xv).
Садовскій, М. П.
Еж. 905—06, стр. 170 (xvi).
Сазоновъ, Н. Ѳ.
Прил. 3, 902—03, стр. 40 (xiii).
Самойловъ, В. В.
Прил. 903—04, стр. 1, 4 и 11 (xiv).—Еж. 906—07, стр. 120 (xvii).
Серебряковъ, К. Т.
Еж. 903—04, стр. 100 (xiv).
Славина, М. А.
Прил. 3, 902—03, стр. 16 (xiii).
Смирнова, Е. А.
Еж. 907—08, стр. 102 (xviii).
Собиновъ. Л. В.
Еж. 907—08, стр. 77 (xviii).
Сосницкій, И. И.
Еж. 907—08, стр. 2 (xviii).
Стравинскій, Ѳ. И.
Прил. 3, 902—03, стр. 36 (xiii).—Прил. 903—04, стр. 12, 21 и 116 (xiv).

Сумароковъ.
Еж. 902—03, стр. 71 (хш).
Сумбатовъ-Южинъ, А. И.
Еж. 906—07, стр. 195 (хvII).—Еж. 907—08, стр. 128 (хvш).
Сухово-Кобылинъ, А. В.
Еж. 903—04, стр. 16 (хIv).
Сѣдова, Ю. Н.
Еж. 906—07, стр. 151 (хvII).

Т.

Тартаковъ, I. В.
Еж. 907—08, стр. 73 (хvш).
Толстой, гр. Л. Н.
Еж. 907—08, стр. 112 (хvш).
Трезвинскій, С. Е.
Еж. 905—06, стр. 202 (хvI).
Третьяковскій.
Еж. 902—03, стр. 77 (хш).
Трефилова, В. И.
Еж. 907—08, стр. 94 (хvш).
Тургеневъ, И. С.
Еж. 907—08, стр. 1 (хvш).
Тютюникъ, В. С.
Еж. 905—06, стр. 203 (хvI).

Ф.

Фигнеръ, М. И.
Еж. 903—04, стр. 88 (хIv).
Фигнеръ, Н. Н.
Еж. 907—08, стр. 80 (хvш).
Фокина, В. П.
Еж. 907—08, стр. 103 (хvш).

Ч.

Чаевъ, Н. А.
Еж. 907—08, стр. 248 (хvш).
Чайковскій, П. И. (въ дѣтскомъ возрастѣ).
Прил. 1, 93—94, стр. 128 (IV).
Чеховъ, А. П.
Еж. 903—04, стр. I (хIv).
Читау, А. М.
Прил. 3, 902—03, стр. 22 (хш).

Ш.

Шаляпинъ, Ѳ. И.
Еж. 99—900, стр. 198 (х).—Еж. 907—08, стр. 88 (хvш).
Шиллеръ, Ф.
Еж. 904—05, стр. 48 (хv).
Шредеръ, О. Э.
Прил. 3, 902—03, стр. 32 (хш).
Штелинъ, академикъ.
Еж. 902—03, стр. 74 (хш).
Шуваловъ, И. И.
Еж. 902—03, стр. 73 (хш).
Шуваловъ, П. М.
Еж. 904—05, стр. 64 (хv).

Щ.

Щепкинъ, М.
Еж. 907—08, стр. 184 (хvш).

Э.

Энгельсъ.
Еж. 91—92, стр. 243 (II).

Ю.

Южинъ, А. И. (кн. Сумбатовъ).
Еж. 906—07, стр. 195 (хvII). Еж. 907—08, стр. 128 (хvIII).

Я.

Яковлевъ, Л. Г.
Еж. 903—04, стр. 92 (хIv).

Ѳ.

Ѳедорова 2-я, С. В.
Еж. 905—06, стр. 227 (хvI).
Ѳедотова, Г. Н.
Еж. 904—05, стр. 144 (хv).—Еж. 906—07, стр. 164 (хvII).

СМѢСЬ.

А.

Акварели Боке.
Еж. 900—01, стр. 170 и 188 (xi).
Александринскій театръ. Архитектурные рисунки.
Еж. 99—900, стр. 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180 и 181 (x).
Александринскій театръ. Залъ бельэтажа.
Еж. 903—04, стр. 1 (xiv).
Александринскій театръ. Траурное убранство по случаю кончины въ Бозѣ почившаго Государя Императора Александра III-го.
Прил. 1, 93—94, стр. III (iv).
Апоѳеозъ передъ бюстомъ Фонвизина.
Еж. 92—93, стр. 290 (iii).
Апоѳеозъ спектакля въ память Императрицы Екатерины II-й.
Еж. 96—97, стр. 314 (vii).
Афиша Пушкинскаго спектакля весною 1908 года, работы И. Я. Билибина.
Еж. 907—08, стр. 58 (xviii).

Б.

Большое Императорское фойэ Московскаго Большого театра во время параднаго спектакля 17-го мая 1896 г.
Еж. 95—96, стр. 374 (vi).
Большое фойэ Маріинскаго театра во время параднаго спектакля въ честь Императора Австрійскаго Фр. Іосифа I-го, 16-го апрѣля 1897 года.
Еж. 96—97, стр. 395, 396, 397 и 399 (vii).
Большой Московскій театръ во время коронаціи 1856 года.
Еж. 907—08, стр. 144 (xviii).
Большой театръ въ Москвѣ, съ акварели Мартынова.
Еж. 99—900, стр. 212, 219, 230 и 231 (x).
Большой театръ (Москва). Траурное убранство по случаю кончины въ Бозѣ почившаго Государя Императора Александра III-го.
Прил. 1, 93—94, стр. VI (iv).

В.

Вестибюль Московскаго Большого театра во время параднаго спектакля 17-го мая 1796 года.
Еж. 95—96, стр. 371 (vi).
«Видъ на Москву съ Воробьевыхъ горъ»— новый занавѣсъ Московскаго Большого театра, работы художника И. П. Андреева.
Еж. 95—96, стр. 375 (vi).
Виньетка афиши спектакля въ Петергофскомъ театрѣ въ 1902 году.
Еж. 901—02, стр. 338—18 (xii).
Виньетка афиши спектакля въ Эрмитажномъ театрѣ въ 1902 году.
Еж. 901—02, стр. 324—4 (xii).
Внутренній видъ амфитеатра на Ольгиномъ островѣ, карт. М. А. Зичи.
Еж. 96—97, стр. 406, 407, 408, 409, 411, 413 и 414 (vii).
Внутренній видъ Большого театра во время пожара и послѣ пожара.
Еж. 99—900, стр. 226, 227 и 229 (x).
Внѣшній видъ Петергофскаго театра во время параднаго спектакля 28-го іюля 1894 года.
Еж. 93—94, стр. 420 и 421 (iv).
Внѣшній видъ Им. Петергофскаго театра въ день параднаго спектакля въ честь президиф. фр. республики г. Феликса Фора, 11-го августа 1897 года.
Еж. 96—97, стр. 425 (vii).
Входный порталъ—работы акад. П. П. Каменскаго.
Еж. 91—92, стр. 273 (ii).

Вѣнки, возложенные на гробницу въ Бозѣ почившаго Императора Александра III-го.
Прил. 1, 93—94, стр. IV и V (iv).

Г.

Гостиная Л. И. Шестаковой.
Еж. 92—93, стр. 462 и 463 (iii).
Главное фойэ Московскаго Большого театра во время параднаго спектакля 17-го мая 1896 г.
Еж. 95—96, стр. 372 (vi).
Группа артистовъ италіанской оперы въ Москвѣ.
Еж. 93—94, стр. 385 (iv).
Группа заслуженныхъ артистовъ и артистокъ СПБ. Импер. театровъ: П. М. Медвѣдевъ, В. Н. Давыдовъ, К. А. Варламовъ, М. Г. Савина и Е. Н. Жулева.
Еж. 904—05, стр. 1 (xv).

Д.

Домъ въ селѣ Новоспасскомъ, гдѣ родился М. И. Глинка.
Еж. 92—93, стр. 437 (iii).—Прил. 1, 96—97, стр. 87 (vii).
Домъ дирекціи Императорскихъ театровъ въ Москвѣ.
Еж. 907—08, стр. 152 (xviii).
Домъ Томиловой, въ Эртелевомъ переулкѣ, гдѣ жилъ М. И. Глинка.
Еж. 92—93, стр. 449 (iii).

Ж.

Живая картина, поставленная въ память Императрицы Екатерины II-й худ. Яновымъ.
Еж. 96—97, стр. 165 (vii).

З.

Залъ бель-этажа Маріинскаго театра.
Еж. 903—04, стр. 80 (xiv).
Залъ въ домѣ села Новоспасскаго.
Еж. 92—93, стр. 437 (iii).
Залъ въ квартирѣ М. И. Глинки, въ домѣ Томиловой, въ Эртелевомъ переулкѣ.
Еж. 92—93, стр. 448 (iii).
Залъ, въ которомъ закончился «Волковскій маскарадъ» въ Москвѣ.
Еж. 99—900, стр. 14 (x).
Зрительный залъ Большого театра въ С.-Петербургѣ, по плану А. К. Кавоса.
Еж. 905—06, стр. 136 (xvi).

И.

Иконостасъ Николо-Надѣйнской церкви, исполненный по рис. Волкова.
Прил. I, 95—96, стр. 87 и 88 (vi).
Иллюминація Палладина острова на Невѣ.
Еж. 902—03, стр. 72 (xiii).

К.

Кабинетъ Л. И. Шестаковой.
Еж. 92—93, стр. 467 (iii).
Картина Ланкре (Императорскій Эрмитажъ).
Еж. 900—01, стр. 152 (xi).
Каррикатуры на М. И. Глинку, рисованныя К. П. Брюловымъ. Факсимиле съ оригиналовъ, хранящихся въ Императорской Публ. Библіотекѣ.
Еж. 91—92, стр. 344 (ii).
Конференцъ—зала Императорской Академіи Художествъ.
Еж. 905—06, стр. 33 и 34 (xvi).
Кремлевская башня. Работы проф. М. А. Шишкова.
Еж. 91—92, стр. 278 (ii).
Кукольный театръ (рисунки къ статьѣ).
Прил. 1, 94—95, стр. 99. 127, 137, 166, 167 и 169 (v).

Л.

Литературно-Театральный Комитетъ при дир. Императорскихъ театровъ. Петерб. отдѣленіе. Кабинетъ засѣданій.
Еж. 904—05, стр. 67 (xv).

М.

Малое Императорское фойэ Московскаго Большого театра.
Еж. 95—96, стр. 373 (vi).
Малый театръ (Москва). Траурное убранство по случаю кончины въ Бозѣ почившаго Государя Императора Александра III-го.
Прил. 1, 93—94, стр. VI (iv).
Маріинскій театръ.
Еж. 903—04, стр. 105 (xiv).
Маскарадъ, данный въ Вѣнѣ въ 1698 г. въ честь великаго русскаго посольства.
Еж. 99—900, стр. 2 и 3 (x).
Маскарадъ въ царствованіе Им. Анны Іоановны.
Еж. 99—900, стр. 5 (x).
Маскарадъ въ старомъ Зимнемъ дворцѣ въ царствованіе Им. Елизаветы Петровны.
Еж. 99—900, стр. 7 (x).
Могила В. Н. Асенковой (на Смоленскомъ кладбищѣ въ С.-Петербургѣ).
Прил. 2, 95—96, стр. 14 (vi).
Могила М. И. Глинки въ Берлинѣ.
Еж. 92—93, стр. 451 (iii).
Мотивы декорацій. Домъ академика Е. В. Сабанѣева.
Еж. 907—08, стр. 237 (xviii).
Мотивы декорацій. Характеръ меблировки конца XVIII, начала XIX вѣка.
Еж. 907—08, стр. 238 и 240 (xviii).

Н.

Новый занавѣсъ Московскаго Большого театра—«Видъ на Москву съ Воробьевыхъ горъ», раб. худ. Андреева.
Еж. 95—96, стр. 375 (vi).
Новый занавѣсъ Московскаго Большого театра—«Торжество искусства», раб. худ. Ламбина.
Еж. 95—96, стр. 376 (vi).

О.

Открытіе памятника Глинки въ С.-Петербургѣ.
Еж. 905—06, стр. 112 и 121 (xvi).
Открытіе памятника Щепкину въ г. Суджѣ.
Прил. 1, 94—95, стр. 35 (v).

П.

Первый памятникъ русскому актеру (Щепкину).
Прил. 1, 94—95, стр. 17 (v).
Петергофскій театръ.—Внутренній видъ новыхъ павиліоновъ-фойэ.
Еж. 93—94, стр. 423 (iv).
Подарки, поднесенные М. Н. Ермоловой въ день ея 25-ти-лѣтняго юбилея.
Еж. 95—96, стр. 449 (vi).
Подарки, поднесенные Е. Н. Жулевой въ день ея 50-ти-лѣтняго юбилея.
Еж. 95—96, стр. 390 (vi).
Программа спектакля въ Императорскомъ Эрмитажномъ дворцѣ.
Еж. 99—900, стр. 96, 104 и 112 (x).
Проекты декорацій Гонзаго.
Еж. 99—900, стр. 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242 и 243 (x).

Р.

Разъѣздъ изъ Александринскаго театра въ 1843 г. Рис. худ. Жуковскаго.
Прил. 903—04, стр. 22, 23 и 24 (xiv).
Разъѣздъ изъ Большого театра въ 40-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Рис. худ. Жуковскаго.
Еж. 904—05, стр. 112 (xv).

Разъѣздъ изъ Большого театра послѣ параднаго спектакля 17-го мая 1896 г.
Еж. 95—96, стр. 389 (vi).
«Ревизоръ» въ спектаклѣ любителей. (Литераторы въ роляхъ купцовъ и городничаго). Факсимиле каррикатуры, помѣщенной въ журналѣ «Искра», по поводу представленія «Ревизора», исполненнаго литераторами (14-го апрѣля 1860 г.).
Прил. 3, 93—94, стр. 109 (iv).

С.

Семейная группа Чайковскихъ.
Прил. 1, 93—94, стр. 128 (iv).

Т.

Танцовщица. Картина Ланкре.
Еж. 900—01, стр. 152 (xi).
Театръ Медокса въ Москвѣ.
Еж. 99—900, стр. 211 (x).
Театръ въ Петергофѣ.
Еж. 901—02, стр. 20, 22 и 23 (xii).
Театръ въ г. Суджѣ.
Прил. 1, 94—95, стр. 39 и 41 (v).
Торжественный пріемъ Импер. Екатерины II-й во время коронаціи въ 1762 г.
Еж. 99—900, стр. 19 (x).
«Тріумфъ римскаго полководца».
Старый занавѣсъ изъ Маріинскаго театра.
Еж. 905—06, стр. 236 (xvi).

Ф.

Факсимиле афиши спектакля въ память Фонвизина.
Еж. 92—93, стр. 291 (iii).
Факсимиле афиши юбил. спектакля, ком. Гоголя—«Женитьба».
Еж. 92—93, стр. 306 (iii).
Факсимиле афиши юбил. спектакля оперы Глинки—«Жизнь за царя».
Еж. 92—93, стр. 311 (iii).
Факсимиле карандашнаго наброска, рисов. въ 1853 г. худ. Боклевскимъ: «Утро квартальнаго надзирателя», разск. И. Ѳ. Горбунова.
Еж. 95—96, стр. 479 (vi).
Факсимиле обложки программы парадн. спект. въ честь президента фр. респ. г. Ф. Фора 11-го августа 1897 г.
Еж. 96—97, стр. 420, 421, 422 и 423 (vii).
Факсимиле одной изъ страницъ афиши параднаго спектакля 17-го мая 1896 г.
Еж. 95—96, стр. 379 (vi).
Факсимиле программы Щепкинскихъ празднествъ въ г. Суджѣ.
Прил. 1, 94—95, стр. 42 (v).
Факсимиле фронтисписа афиши юбил. спект. оп. Глинки—«Русланъ и Людмила».
Еж. 92—93, стр. 193 (iii).
Фасадъ и плафонъ Александринскаго театра.
Еж. 901—02, стр. 4, 8 и 16 (xii).

Ц.

Центральная часть С.-Петербурга въ 1826 г. (Планъ).
Прил. 905—06, стр. 16 (xvi).
Цѣпь и адресъ, поднесенные Ѳ. И. Стравинскому 26-го сентября 1883 г.
Прил. 903—04, стр. 20 (xiv).

Ш.

Шляхетскій корпусъ—колыбель русскаго театра. Въ С.-Петербургѣ, на Васильевскомъ островѣ.
Еж. 907—08, стр. 106 (xviii).

0

BINDING SECT. NOV 27 1969

PN
2007
E9
1910
vyp.5-8

Ezhegodnik imperatorskikh teatrov

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY